



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

GUILHERME MARQUES DIAS

ESTILO E IDENTIDADE MUSICAL: UM ESTUDO A PARTIR DA *PERFORMANCE SUI*  
*GENERIS* DO BATERISTA NENÊ

*STYLE AND MUSICAL IDENTITY: A STUDY BASED ON SUI GENERIS*  
*PERFORMANCE OF DRUMMER NENÊ*

CAMPINAS

2020

GUILHERME MARQUES DIAS

ESTILO E IDENTIDADE MUSICAL: UM ESTUDO A PARTIR DA *PERFORMANCE SUI*  
*GENERIS* DO BATERISTA NENÊ

*STYLE AND MUSICAL IDENTITY: A STUDY BASED ON SUI GENERIS*  
*PERFORMANCE OF DRUMMER NENÊ*

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

*Thesis presented to the Arts Institute of the State University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in Music, in the field of Music: Theory, Creation and Practice.*

ORIENTADOR: FERNANDO AUGUSTO DE ALMEIDA HASHIMOTO

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO GUILHERME MARQUES DIAS, E ORIENTADA PELO PROF. DR. FERNANDO AUGUSTO DE ALMEIDA HASHIMOTO.

CAMPINAS

2020

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 88882.180247/2018-01

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

M348e Marques, Guilherme, 1978-  
Estilo e identidade musical : um estudo a partir da performance *sui generis* do baterista Nenê / Guilherme Marques Dias. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Fernando Augusto de Almeida Hashimoto.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Lima Filho, Realcino, 1947-. 2. Métrica e ritmo musical. 3. Música brasileira. 4. Bateria (Música). 5. Improvisação (Música). 6. Identidade cultural. 7. Estilo musical. I. Hashimoto, Fernando Augusto de Almeida, 1972-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

#### Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Style and musical identity : a study based on *sui generis* performance of drummer Nenê

**Palavras-chave em inglês:**

Lima Filho, Realcino, 1947-

Musical meter and rhythm

Brazilian music

Drum

Improvisation (Music)

Cultural identity

Style, Musical

**Área de concentração:** Música: Teoria, Criação e Prática

**Titulação:** Doutor em Música

**Banca examinadora:**

Fernando Augusto de Almeida Hashimoto [Orientador]

Paulo José de Siqueira Tiné

Hermilson Garcia do Nascimento

Fernando de Oliveira Rocha

Daniel Marcondes Gohn

**Data de defesa:** 28-02-2020

**Programa de Pós-Graduação:** Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-7824-3422>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/8014469495207315>

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

GUILHERME MARQUES DIAS

ORIENTADOR: FERNANDO AUGUSTO DE ALMEIDA HASHIMOTO

MEMBROS:

1. PROF. DR. FERNANDO AUGUSTO DE ALMEIDA HASHIMOTO
2. PROF. DR. PAULO JOSÉ DE SIQUEIRA TINÉ
3. PROF. DR. HERMILSON GARCIA DO NASCIMENTO
4. PROF. DR. FERNANDO DE OLIVEIRA ROCHA
5. PROF. DR. DANIEL MARCONDES GOHN

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 28.02.2020



## DEDICATÓRIA

Em memória do amigo Oswaldo Poffo,  
leitor número um do presente texto,  
que se foi nas vésperas da defesa.

Aos músicos do Brasil  
que sabem o que é  
ser músico no  
Brasil.

## AGRADECIMENTOS

Ao amigo e colega de profissão Nenê que me recebeu e acolheu generosamente em sua casa, para compartilhar comigo sua experiência de vida, na música e fora dela.

Ao meu amigo e orientador Fernando Hashimoto que me recebeu novamente de braços abertos e confiou em mim, de forma irrestrita, na realização desta pesquisa.

Aos meus professores, colegas e membros da comissão avaliadora com quem tive o prazer de conviver, ao longo deste processo, e de quem extraí lições de inestimável valor: Jorge Schröder, Paulo Tiné, Cacá Machado, Rogerio Costa, Carlos Stasi, Fernando Rocha, Daniel Gohn e Budi Garcia.

Aos meus queridos amigos e colegas de trabalho Bob Wyatt e Giba Favery, pelas inúmeras lições, ao longo dos anos em que estamos juntos.

Aos colegas, funcionários e alunos da Faculdade Cantareira em São Paulo onde tenho o privilégio de experimentar um ambiente positivo como professor, pesquisador e músico, desde 2007.

Aos coletivos Les Commediens Tropicales e iNSAiO Cia. De Arte com quem tive inúmeras experiências de trocas artísticas, entre 2016 e 2020.

Aos grupos, À DERIVA (Beto Sporleder, Rui Barossi e Daniel Muller), MÚSICA DE SELVAGEM (Arthur Decloedt, Filipe Nader, Amílcar Rodrigues e Cuca Ferreira) e OLHOMÁGICO (Léo Muniz, André Bordinhon, Igor Pimenta e Amílcar Rodrigues), pelo som.

Aos meus amigos Eduardo Visconti e João Paulo Amaral.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

A minha família mais próxima que me apoiou ao longo deste processo: Suzana e Tomás; minha mãe Maria Luiza, meus irmãos Alberto e Eduardo; Regina, Fábio e Dona Vilma.

A todas as pessoas que contribuíram, de forma direta e indireta, para a realização deste trabalho e que, eventualmente, não estão listadas acima, mas são igualmente importantes em minha trajetória.

## RESUMO

O presente trabalho é uma investigação sobre a construção das noções de estilo e identidade musical, na prática artística do instrumento bateria. Esta tese encontra-se dividida em duas seções: a primeira dedica-se a uma discussão de pressupostos teóricos acerca destas noções e suas implicações na *performance* musical de bateristas, em geral; a segunda seção é uma proposta de articulação das noções discutidas, nos dois primeiros capítulos com um estudo de caso, direcionado para a prática artística do baterista e compositor Realcino Lima Filho, o Nenê. O objetivo desta pesquisa é debater a construção social – em oposição aos apelos de uma expressão essencial – da identidade musical e do estilo, em intérpretes engajados na *performance* de bateria, a partir de três indicadores principais: a sonoridade, o *groove* (ou balanço) e o fraseado. A metodologia empregada no desenvolvimento desta pesquisa envolve: 1. Revisão bibliográfica, a partir do diálogo com autores ligados aos estudos culturais e de identidade, tais como Hall, Silva e Woodward, vinculando-os a autores ligados à musicologia crítica tais como Frith, Cook, Monson, Berliner, Fabbri, Benson, Roholt, além de autores ligados à sociologia, em especial à tradição disposicionalista, tais como Bourdieu e Lahire; 2. Um estudo de caso particular que contém: a) a construção de um retrato sociológico, a partir da noção de disposição social; b) entrevistas semiestruturadas e c) transcrições e análises musicais; 3. Cruzamento das noções teóricas, contidas na revisão bibliográfica com dados e indicadores provenientes das entrevistas aplicadas e dos indicadores musicais captados por meio de transcrições de registros musicais selecionados, endereçados para exame e debate acerca da construção da identidade musical e do estilo na prática artística de Nenê, notadamente junto ao trio, a partir do ano 2000. Em sua conclusão, este trabalho indica a importância contextual dos diferentes tempos e ambientes de prática social no esforço de compreensão da expressão artística de um indivíduo; e, no caso particular da prática musical de Nenê, aponta a centralidade de sua relação com a composição musical nas discussões sobre sua *performance* na bateria.

Palavras-chave: Lima Filho, Realcino, 1947-; Ritmos Brasileiros; Bateria (Música); Percussão; Improvisação (Música); Identidade Cultural; Estilo musical

## ABSTRACT

This work is an investigation on the building of notions of style and musical identity in the artistic practice of drumset. This thesis is divided into two sections: the first is dedicated to a discussion on the theoretical assumptions of these notions and their implications to the performance of drummers in general; the second section is a proposal of articulation of the notions discussed in the first two chapters with a study case which focuses on the artistic practice of drummer and composer Realcino Lima Filho, also known as Nenê. The objective of this research is to debate the social construction – as opposed to the appeals of an essential expression – of musical identity and style of interpreters engaged in drumset performance, from three main data indicators: sound, groove and phrasing. The methodology used in the development of this research involves: 1. Bibliographic review of the dialogue with authors connected to cultural and identity studies such as Hall, Silva and Woodward, connecting them to authors linked to critical musicology such as Frith, Cook, Monson, Berliner, Fabbri, Benson, Roholt, as well as authors connected to sociology, especially to dispositional sociology, such as Bourdieu and Lahire; 2. A particular case study which contains: a) the constructions of a Sociological Picture from the notion of social disposition; b) semi-structured interviews and; c) musical transcriptions and analysis; 3. Crossing over of theoretical notions identified in the bibliographic review with data and indicators taken from the interviews, and with musical indicators collected from the selected musical transcriptions and registers, used in the exam and debate on the construction of musical identity and style in Nenê's artistic practice in his own trio from 2000s. As a conclusion, this work indicates the relevance of the context of different times and social practice environments in the effort of understanding an individual's artistic practice; and in the particular case of Nenê's music practice, it indicates the relevance of his relation with composition in the discussions on his drumset performance.

**Keywords:** Lima Filho, Realcino, 1947-; Brazilian Rhythms; Drumset; Percussion; Musical Improvisation; Cultural Identity; Musical Style

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

### IMAGENS

Imagem 1: contracapa e primeira página de um dos cadernos de Nenê .....	81
Imagem 2: Capa e contracapa do LP A Música Livre de Hermeto Paschoal (1973).....	90
Imagem 3: Capa e contracapa do LP Falso Brilhante (1976).....	91
Imagem 4: Capa e contracapa do LP Zabumbê-bum-á (1979).....	92
Imagem 5: Capa e contracapa do LP Ao Vivo em Montreux (1979).....	92
Imagem 6: Capa e contracapa do LP Em Família (1981).....	99
Imagem 7: Capa e contracapa do LP Sanfona (1981).....	105
Imagem 8: Capa e contracapa do LP Bugre (1983).....	107
Imagem 9: Capa e contracapa do LP Ponto dos Músicos (1984).....	108
Imagem 10: Capa e contracapa do LP Minuano (1985).....	109
Imagem 11: Capa dos LPs Cenas Brasileiras (1987), Lá Vem a Tribo (1989) e Metrópolis Tropical (1991).....	110
Imagem 12: Capa dos CDs Porto dos Casais (1997) e Suíte Curral D'El Rey (1997).....	114
Imagem 13: Capa e contracapa do CD Caminho Novo (2002).....	116
Imagem 14: Capa dos CDs Ogã (2005) e Sudeste (2007).....	117
Imagem 15: Capa dos CDs Outono (2009) e Inverno (2013).....	118
Imagem 16: Capa do CD Primavera (2019).....	119
Imagem 16: Fotografia do manuscrito original da composição Inverno.....	154

### FIGURAS

Figura 1: Legenda de bateria empregada nas transcrições com base.....	127
Figura 2: Uatacaram em imagem gráfica de ondas.....	131
Figura 3: Inverno em imagem gráfica de ondas.....	154
Figura 4: Maracutaia em imagem gráfica de ondas.....	163
Figura 5: Lindolfo em imagem gráfica de ondas.....	174
Figura 6: Cinco Muito em imagem gráfica de ondas.....	180

### EXEMPLOS

Exemplo 1: família de ritmos <i>shuffle</i> .....	42
Exemplo 2: Seção [A] do solo de bateria em Uatacaram.....	133
Exemplo 3: Relação tambores/alturas na frase presente na seção [A] do solo de bateria em Uatacaram.....	134
Exemplo 4: célula rítmica/melódica executada na bateria em Mestre Mará.....	135
Exemplo 5: Seção [B] do solo de bateria em Uatacaram.....	136
Exemplo 6a: Seção [C] do solo de bateria em Uatacaram.....	139
Exemplo 6b: Seção [C] do solo de bateria em Uatacaram.....	141
Exemplo 6c: Seção [C] do solo de bateria em Uatacaram.....	143
Exemplo 6d: Seção [C] do solo de bateria em Uatacaram.....	144
Exemplo 6e: Seção [C] do solo de bateria em Uatacaram.....	145
Exemplo 6f: Seção [C] do solo de bateria em Uatacaram.....	146
Exemplo 7: Seção [D] do solo de bateria em Uatacaram.....	147
Exemplo 8: Seção [A] da primeira exposição do tema em Inverno.....	156/157
Exemplo 9: marcha rancho típica em seus instrumentos de percussão.....	158
Exemplo 10: Seção [B] da primeira exposição do tema em Inverno.....	159/160
Exemplo 11: Alexandre, Marcelo e Pablo.....	161
Exemplo 12: Maracutaia.....	164/165
Exemplo 13: Maracutaia.....	166/167/168
Exemplo 14: Lindolfo parte [A].....	174/175/176
Exemplo 15: Lindolfo parte [B].....	177
Exemplo 16: Primeira exposição do tema em Cinco muito.....	180/181/182
Exemplo 17: Acompanhamento de bateria para solo de saxofone em Cinco muito.....	183

### TABELAS

Tabela 1: Solos de bateria na discografia de Nenê entre 1982 e 2019.....	129
Tabela 2: peças, ferramentas e materiais do solo de bateria em Uatacaram.....	132
Tabela 3: estrutura da música Cinco muito.....	179

## SUMÁRIO

<b>Apresentação.....</b>	<b>12</b>
--------------------------	-----------

### **PARTE 1**

#### **Pressupostos teóricos**

1. Da identidade musical na <i>performance</i> de bateristas .....	19
1.1 Identidade musical: identidade enquanto reputação.....	22
1.2 Um nome próprio: unidade, continuidade e transformação .....	27
1.3 A identidade musical pela diferença .....	30
1.4 Identidade musical e repetição: o contorno pela sonoridade, pelo <i>groove</i> e pelo fraseado .....	33
1.5 Identidade enquanto discurso .....	50
 2. Sobre o estilo em música .....	 53
2.1 Estilo em música.....	54
2.2 A noção de estilo na perspectiva macrocontextual.....	55
2.3 A noção de estilo na perspectiva microcontextual.....	61
2.4 O estilo como hábito na perspectiva do indivíduo – disposições de ação, reflexão e sentimento.....	67

### **PARTE 2**

#### **Um breve estudo de caso**

3. Realcino Lima Filho, Nenê .....	75
3.1 Outubro de 2018.....	80
3.2 Deslocamento e experiência: desprendimento pessoal e disposição para o novo .....	84
3.3 De Hermeto a Egberto: campo fértil para disposições criativas.....	89
3.4 De Egberto para a Europa: deslocamento e projeção autoral.....	97
3.5 Europa: de 1982 a 1994.....	105
3.6 A volta ao Brasil dos anos 1990.....	111
3.7 Caminho novo: Nenê Trio.....	115

3.8 Retorno aos pontos de análise.....	122
<b>4. Estudo interpretativo para um caso particular .....</b>	<b>125</b>
4.1 Uma sonoridade particular.....	128
Uatacaram.....	131
4.2 Ritmos brasileiros: representação e criação em diferentes ambientes rítmicos.....	150
Inverno.....	153
Maracutaia.....	163
4.3 Um ornamento do princípio ao fim.....	172
Lindolfo .....	173
Cinco Muito .....	179
 <b>Considerações finais.....</b>	 <b>187</b>
 <b>Referências bibliográficas.....</b>	 <b>191</b>
 <b>Anexos</b>	
Anexo 1. TCLE.....	198
Anexo 2. Grade teórica das entrevistas.....	201
Anexo 3. Estrutura das entrevistas.....	206
Anexo 4. Índice temático.....	210
Anexo 5. Inventário de disposições pessoais.....	212
Anexo 6. Programa do recital de doutorado.....	224

## Apresentação

O tempo presente parece capcioso. Merece e carece de reflexão, em suas incontáveis dimensões individuais e coletivas. Aliás, se tomarmos como ponto de partida a palavra de ordem do mundo contemporâneo, que sacraliza e idealiza o indivíduo em sua singularidade e autonomia, descolando-o do ambiente coletivo, parece-nos que as dimensões reflexivas, individuais ou coletivas se tornam inúmeras.

Ainda assim acreditamos poder contribuir com algo (uma reflexão) para além daquelas ideias que transbordam sem maior relevância em nosso cotidiano, marcado em demasia pelo excesso de informação. Nosso desejo com o presente texto é tão somente este: apontar nosso olhar para um dado produzido pela experiência cultural humana e discuti-lo de forma produtiva.

Nosso marco zero, ainda que isso seja uma abstração ou reflexo de nossa tendência à construção linear do tempo numa perspectiva teleológica de narrar as coisas no mundo, é uma experiência ordinária, trivial, de quem vive no mundo em rede e busca nele experiências, para além dos limites físicos. Assim, em algum momento por volta de 2014/15 deparamo-nos com uma série de vídeos produzidos pelo proprietário da famosa loja de bateria e percussão *Drummers World* de Nova York<sup>1</sup>, em que músicos famosos figuravam falando de assuntos diversos relacionados à sua prática artística, conservando em comum o propósito de fornecer dicas ou conselhos para músicos mais jovens e inexperientes.

À época tivemos contato com três dos vídeos disponíveis em um canal mantido pelo proprietário da loja<sup>2</sup> na plataforma YouTube, em que três proeminentes bateristas de *jazz*, oriundos de gerações distintas, mas educados numa tradição comum, forneciam dicas ou falavam de algo relevante para sua formação. Paul Motian<sup>3</sup> (1931 - 2011), Joey Baron<sup>4</sup> (1955 - ) e o cubano Francisco Mela<sup>5</sup> (1968 - ) falavam em termos distintos, mas deixavam transparecer

---

<sup>1</sup> A loja fundada em 1979 operou até o fim de 2011, quando passou a comercializar remotamente via internet. Barry, seu fundador e proprietário, gravou vídeos de proeminentes bateristas que frequentaram a loja não só como consumidores, mas especialmente, com espaço de convivência e circulação social. Mais informações disponíveis no endereço: <http://www.drummersworld.com/about-us> (Acesso em 29/11/2017).

<sup>2</sup> Disponível em: <http://www.youtube.com/drummersworldnyc> (Acesso em 29/11/2017).

<sup>3</sup> Disponível em <https://youtu.be/dPfTjgc0wN4> (Acesso em 29/11/2017).

<sup>4</sup> Disponível em <https://youtu.be/srYQxcX7lvo> (Acesso em 29/11/2017).

<sup>5</sup> Disponível em <https://youtu.be/2uqdHOLbzhM> (Acesso em 29/11/2017).



uma ideia valiosa a todo artista e, em especial, aos músicos ligados à tradição jazzística<sup>6</sup>: o desejo de construir uma identidade pessoal, um estilo particular, amparados na diferença, no traço inconfundível da expressão artística que se torna reconhecido como *sui generis*. É neste sentido que o musicólogo norte-americano Paul F. Berliner (1994: 273) produz comentários a respeito da originalidade, da inovação e da importância da individualidade na tradição do *jazz*: “Na grande escala de julgamento da contribuição geral do artista para o *jazz*, um critério fundamental de avaliação é a originalidade”. Berliner segue afirmando que “as categorias contra as quais os improvisadores avaliam a originalidade correspondem aproximadamente aos estágios definitivos de desenvolvimento artístico [individual]: imitar, assimilar e inovar<sup>7</sup>”. Como veremos mais adiante, parte do esforço reflexivo desta tese é construir um argumento crítico à aceitação tácita desta tríade – imitar, assimilar e inovar – como modelo de fabricação da identidade musical através da manipulação do instrumento.

A constatação de que os artistas acima citados, assim como tantos outros ligados à música de caráter improvisado (aqui no Brasil e lá nos EUA), têm embutido em seus discursos quase como um mantra a ideia, deveras moderna e romântica, que se pauta pela busca daquilo que é genuinamente constitutivo de um sujeito, uma espécie de essência individual que pode ser expressa por meio da arte, e que não raro alimenta e estimula o engajamento na mesma, e que pode ser resumida nas palavras de Mela no vídeo acima mencionado: “para ser um bom baterista de *jazz* você deve possuir sua própria voz<sup>8</sup>”. O mantra “possuir uma voz própria” certamente não é novo no mundo do *jazz*, como não é novo em outras músicas, nem em outros domínios de expressão artística em que se valoriza a singularidade do artista.

Um parêntese: possuir (ou deveríamos falar construir?) uma “voz própria” não é pouco. É muito e é significativo, pois é um traço distintivo e este é um dado cultural de nossa experiência social – a diferença. É muito, porque ser um alguém destacado dentre milhões, não só coloca o indivíduo numa posição privilegiada sob diversos aspectos como também alimenta a vaidade do sujeito, uma sensação demasiada humana... E aqui, é importante salientar que não

---

<sup>6</sup> Ao longo do presente trabalho, o leitor irá se deparar com muitas menções à tradição do *jazz*. Isso se dá pelo fato de este estudo ter como um de seus focos centrais a música instrumental brasileira (Piedade, 2003) de caráter improvisado, e é justamente através deste aspecto – a improvisação – contido nesta música, que a aproxima da tradição jazzística, conservando com ela diversos pontos de contato. A despeito das profundas diferenças culturais que cercam estas músicas – a música popular brasileira e o *jazz* –, há semelhanças estruturais importantes entre ambas no que se refere ao papel desempenhado pela improvisação. É, tendo em vista este fato, que as menções ao *jazz* estão amparadas, no decorrer de nosso texto.

<sup>7</sup> On the grand scale of judging the overall contribution of the artist to jazz, a fundamental criterion for evaluation is originality [...] the categories against which improvisers evaluate originality correspond roughly to the definitive stages of artistic development: imitation, assimilation, and innovation. Tradução livre pelo autor. Todas as traduções da presente tese seguem esta mesma diretriz, exceto quando indicado.

<sup>8</sup> To be a good jazz drummer you have to have your own voice.

nos referimos exclusivamente ao mundo da arte, embora neste estas ideias pareçam aflorar potencializadas, dado o caráter profundamente pessoal que marca o engajamento nesta atividade – de modo geral parece-nos que o mundo contemporâneo é excessivamente vaidoso...

Feito este parêntese, voltemos ao nosso assunto em destaque. Falávamos de uma “voz própria” no mundo da arte. Mais especificamente na música. Mais especificamente ainda no campo da música popular, de caráter improvisado. Falávamos de bateristas que falam através da música e de seus instrumentos como diz Ingrid Monson (1996), que com isso anseiam por uma expressão artística de suas experiências no mundo.

Esta visão, à época ainda um tanto irrefletida, causou-nos certo desconforto porque nos sugeria uma reprodução de um discurso pronto, padronizado e essencialista. A despeito de tal discurso, vir à tona pelas bocas de artistas importantes, reconhecidos, que se destacaram ao longo de suas carreiras de forma indiscutível, pareceu-nos naquele momento que proferir aquele mantra era só mais uma forma de falar mecanicamente sobre algo que é muito mais complexo e não raro omite fatos e representa visões parciais das coisas no mundo.

É nesse ambiente complexo que envolve uma prática artística e seus discursos de originalidade, unicidade e inovação, contrastados por estudos de caráter socioculturais, que buscam dessacralizar o indivíduo, ao posicioná-lo no cerne de uma “fabricação” social, como nos revela Bernard Lahire (2013) em sua sociologia à escala dos indivíduos, que se apresenta esta pesquisa. É afirmando, e não negando esta ambiguidade latente entre o individual que se apresenta em oposição ao coletivo, ou a sociedade, “contra a qual ele defenderia sua ‘autenticidade’, sua ‘singularidade’” (Lahire, 2013: 1), que este texto ganha corpo. Isto significa que as dimensões individual e coletiva estão substancialmente mais misturadas, do que o mantra da “busca por uma voz própria” faz supor. Aqui reside nosso incômodo.

O presente trabalho investiga esta “voz própria”: sua construção e representação, os discursos em torno de si e sua manifestação na atividade musical. Nosso propósito é posicionar esta “voz própria” no centro de discussões sobre a identidade musical e o estilo individual no campo da prática instrumental, com foco ajustado para a *performance* no instrumento bateria e partindo da formulação de uma hipótese que relaciona a prática instrumental e a composição musical.

A premissa que fundamenta nossa hipótese segue o raciocínio de uma busca, um tanto idealizada (adiantamos desde já nossa intuição), pela tal “voz própria” que mencionamos há pouco, entretanto, sem negar as contradições que habitam este discurso: seria a composição

musical uma ferramenta para intérpretes (bateristas) desenvolverem e eventualmente alcançarem um estado de diferenciação pessoal em suas práticas instrumentais, quer seja, uma *performance sui generis*? De que modo estas práticas, composição e *performance* musical no instrumento bateria, se retroalimentam? De que forma o meio atravessa o indivíduo e se torna parte ativa no processo de fabricação de uma singularidade?

É para tentar responder a tais questionamentos que realizamos a presente pesquisa. Neste sentido julgamos necessário colocarmo-nos algumas questões de fundo que antecedem esta discussão específica. Nós nos referimos às questões ora mencionadas à própria “voz própria” e aos discursos em torno dela, pois só podemos empreender uma discussão sobre um estilo particular ou uma identidade musical singular, se estes atributos de fato existirem; e se pudermos em alguma medida identificar e qualificar esta voz que se diz “própria”, do contrário esta pesquisa não procede. Sendo assim, nos colocamos uma questão primeira que deverá informar previamente a discussão acerca de nossa hipótese de trabalho: o que é um estilo particular de execução instrumental, a tal *performance sui generis* acima mencionada, a “voz própria” repetida em coro pelos músicos? Existe alguma *performance* sobre a qual podemos dizer *sui generis* que se pode associar a uma identidade musical particular?

Vamos falar sobre essas questões, ao longo da primeira parte da presente tese, empreendendo uma discussão teórica sobre as ideias de identidade musical e estilo, respectivamente nos capítulos 1 e 2. O propósito destes capítulos é fornecer os pressupostos teóricos que deverão informar as discussões contidas na segunda parte desta tese, esta sim dedicada a um estudo de caso específico: a *performance* do músico Realcino Lima Filho, mais conhecido como Nenê. Deste modo, pretendemos articular as noções teóricas debatidas na primeira parte com a expressão artística deste indivíduo que se notabilizou no campo da música popular brasileira, enquanto intérprete no instrumento bateria e compositor de destaque, ao longo dos últimos 50 anos.

Mas antes de detalhar esta segunda parte, vamos nos ocupar em detalhar a primeira, para que o leitor tome conhecimento da discussão que se segue, bem como dos autores de referência e as ideias que traremos à tona para empreender nossa discussão.

A primeira parte deste trabalho, intitulada “Pressupostos teóricos”, está estruturada em dois capítulos e apresenta uma tentativa de esclarecer nosso viés de observação bem como os conceitos que empregaremos nas análises musicais, presentes na segunda parte desta tese. É também um esclarecimento diretamente relacionado ao título de nosso trabalho. Deste modo,

dedicamos nosso primeiro capítulo às discussões sobre a noção de identidade musical, e o segundo capítulo à questão do estilo.

O caminho adotado para circunscrever a noção de identidade musical na ação de um intérprete parte da intersecção de dois autores localizados em meados dos anos 1990: Simon Frith (1996) e Paul F. Berliner (1994). O primeiro define a noção de identidade musical tal qual um processo e a discute criticamente mais do ponto de vista da identidade cultural, na perspectiva do ouvinte (ou do grupo social), cuja identidade pessoal (ou coletiva) é fabricada através do engajamento na atividade musical; já o segundo fala, a partir da perspectiva do *jazz*, e se ocupa em discutir a formação de intérpretes jazzistas, atuantes em diferentes instrumentos, comentando o modo como estes músicos modelam a singularidade de sua atuação, evocando aspectos como universos de escuta, estudo e incorporação de elementos musicais presentes na *performance* de seus modelos, a improvisação contida nos solos, na interação com outros músicos, na execução de melodias, no acompanhamento de seus pares e etc. De forma breve e condensada, suas observações sobre a singularidade dos intérpretes se concentram em aspectos como a sonoridade, o *groove* (ou balanço) e o fraseado, desenvolvidos por músicos em suas trajetórias de atuação no território do *jazz*. Ainda que não afirme explicitamente tal discurso como uma discussão de identidade, é disso que trata o autor: a fabricação da identidade individual através do instrumento numa cultura musical específica. Dialogamos, também, ao longo deste capítulo com autores como Ingrid Monson (1996), Bruce E. Benson (2003), Nicholas Cook (2013), Tiger Roholt (2014), entre outros pesquisadores alinhados à musicologia crítica dos anos 1990.

O segundo capítulo versa sobre a noção de estilo musical. Nosso interesse neste trecho do trabalho é esclarecer esta noção de estilo, destacando-a do conceito de identidade musical. Olhamos para o estilo musical na perspectiva do intérprete, do instrumentista. Logo, as discussões aqui presentes não têm como foco o estilo enquanto gênero musical, ainda que este seja entendido como um conjunto que produz restrições na atuação dos intérpretes e, portanto, produz reflexos no estilo individual destes. Sabemos, também, que a atuação de nosso objeto de estudo de caso se encontra circunscrita a um gênero ou estilo específico.

A discussão desse capítulo parte de um conceito preciso sobre estilo musical postulado por Leonard Meyer (1989), e o desenvolvimento desta discussão se dá no debate sobre as noções de estilo em autores como Franco Fabbri (1999) e Felipe Trotta (2008). Ainda nesse capítulo buscamos um diálogo com a sociologia, a partir da constatação da centralidade do hábito, nas questões relativas ao estilo. Aqui mobilizamos autores ligados a este campo do

conhecimento – Pierre Bourdieu e Bernard Lahire – para colocar em jogo as noções de *Habitus* e Disposição.

A segunda parte do presente trabalho é orientada para o estudo de caso que envolve o baterista e compositor Nenê. O propósito deste estudo é articular as discussões teóricas que empreendemos nos primeiros capítulos, com a trajetória deste indivíduo e sua atividade musical.

Nenê é um personagem multifacetado, dotado de uma identidade musical e um estilo particular de manipular seu instrumento de trabalho – a bateria. A “fabricação” deste personagem é objeto de escrutínio deste texto. O indivíduo Realcino Lima Filho, natural de Porto Alegre, que vem a São Paulo em meados dos anos 1960, e durante os anos 1970 se envolve com importantes nomes da música popular brasileira (Hermeto Paschoal, Elis Regina, Milton Nascimento, Egberto Gismonti, entre outros), já no início dos anos 1980 transfere-se para Paris de onde projeta uma bem-sucedida carreira solo, estabelecendo-se como intérprete e compositor, para retornar em definitivo ao Brasil nos anos 1990, mantendo-se em sua empreitada como artista independente, para mais tarde, nos anos 2000 reinventar-se como instrumentista e compositor junto a seu mais longo trabalho: o trio.

Aliás, o que pretendemos fornecer ao leitor é uma outra perspectiva desta personagem, uma vez que as informações acima já estão dadas por aí em jornais, revistas, sites, entrevistas, publicações diversas e claro, fazem parte da história oral “oficial” que é compartilhada entre músicos, jornalistas, entusiastas e fãs de diferentes gerações que acompanham seu trabalho. Não é nosso interesse recheiar e engordar esta história com novos detalhes, causos e anedotas que reforcem esta ilusão biográfica, como nos fala Bourdieu (2006), de um indivíduo que é substancialmente mais complexo.

A estrutura desta segunda parte se divide em dois capítulos. O primeiro é dedicado ao indivíduo Nenê. Não se trata de uma biografia propriamente dita e sim de uma narrativa sobre o sujeito, bem ao modo proposto por Lahire (2004): um retrato sociológico. Já o segundo capítulo desta parte (o quarto do trabalho como um todo) é dedicado às discussões em torno da expressão musical de Nenê. Atualizamos aqui aqueles indicadores que introduzimos no primeiro capítulo – sonoridade, *groove* e fraseado – fazendo-os interagir com dados musicais (obtidos através de transcrições e análises) e extramusicais (obtidos através da aplicação de questionários em entrevistas semiestruturadas), para produzirmos uma narrativa crítica que se apresenta como uma interpretação possível sobre a musicalidade deste indivíduo.

Por fim, julgamos importante esclarecer que o centro de nosso interesse com a realização da presente pesquisa foi, desde o início, a relação composição-*performance* na prática musical de um indivíduo engajado na *performance* do instrumento bateria, isto é, como estas atividades interagem e se retroalimentam permanentemente no processo de fabricação das identidades musicais adotadas por um sujeito particular. Neste sentido vale esclarecer que o programa de pesquisa desenvolvido teve como propósito: 1) discutir estes tópicos – estilo e identidade musical – em geral; 2) seus efeitos no processo de produção de um caso particular – Nenê e; 3) fomentar reflexões e transformar os nossos próprios processos criativos pessoais, bem como a prática que desenvolvemos em nosso instrumento, a bateria. Neste sentido, tendo este terceiro item como pano de fundo, é que elaboramos este projeto e nos engajamos nesta empreitada, entre 2016 e 2020. Esta tese é resultado deste engajamento, assim como o foi nosso recital de defesa realizado em 28/02/2020, quando apresentamos um conjunto de composições autorais<sup>9</sup> que foram elaboradas, ensaiadas, amadurecidas e gravadas, ao longo deste mesmo período de tempo, e cujo resultado foi marcado em grande medida pelas reflexões contidas neste trabalho.

Nesta altura e para finalizar esta apresentação, julgamos conveniente um breve resumo de nossa proposta de trabalho, para que o leitor possa seguir para o texto principal sem ressalvas quanto às nossas intenções e nosso modo de operar.

Quanto ao objeto desta pesquisa: são dois – a prática interpretativa, instrumental do baterista Nenê; e a discussão teórica que este tema suscita no que diz respeito à construção de estilo e identidade musical.

Quanto à metodologia: produzir um estudo reflexivo para tratar da discussão teórica acima citada, tomando como eixo central o cruzamento de dados musicais com dados obtidos via história oral, a partir de entrevistas.

Quanto à hipótese de trabalho: nos questionamos em que medida a atividade composicional pode ser considerada uma ferramenta para o desenvolvimento de uma expressão *sui generis* no instrumento bateria?

---

<sup>9</sup> Indicamos os endereços abaixo que apresentam três das músicas apresentadas no programa do referido recital:  
[https://youtu.be/Rq2\\_HPrXD8M](https://youtu.be/Rq2_HPrXD8M)  
<https://youtu.be/tKPfe3Loaaw>  
<https://youtu.be/ezyMngYiq-U>

# 1. Da identidade musical na *performance* de bateristas

*[...] uma pessoa jamais se assemelha a um caminho reto, mas espantamos com os seus singulares e inevitáveis atalhos de que os outros não se apercebem e por onde nos é penoso ter de passar<sup>10</sup> (Marcel Proust).*

A identidade como um tema de pesquisa científica tem estado sob escrutínio em diferentes campos de conhecimento que se ocuparam, de formas diversas e com propósitos variados, em debater e detalhá-la enquanto atributo de identificação, nas esferas coletiva e individual. Nosso interesse aqui é destacar o caminho pelo qual pretendemos circunscrever a noção de identidade e sua relação com a experiência musical<sup>11</sup>, tendo como foco específico desta experiência a *performance* de uma classe particular de instrumentistas, notadamente a dos bateristas. Mais especificamente, nosso debate se dá no campo em que a improvisação musical desempenha um papel central para caracterização do estilo, para produção de significado e para avaliação estética<sup>12</sup>.

Um ponto de partida que julgamos fundamental é indicar de forma mais precisa a noção de identidade com a qual dialogamos neste trabalho. Neste sentido convém apontar que a identidade pode ser tratada tanto do ponto de vista social (identidade cultural) quanto do ponto de vista pessoal (identidade individual) (HALL, 1996, 2005). De modo geral, a identidade cultural se refere à identificação com/em grupos sociais – classe, gênero, religião, profissão, cultura, esporte, lazer etc. –, enquanto a identidade individual trata de particularidades e singularidades manifestadas através de sujeitos específicos no interior destes grupos que, por sua vez, se desdobram<sup>13</sup> de formas variadas sobre o mundo social. Ainda que estas noções de

<sup>10</sup> (PROUST, 2006: 555)

<sup>11</sup> Quando falamos em experiência musical, falamos numa acepção ampla que contempla a(s) escuta(s) e o fazer musical do ponto de vista de quem se relaciona profissionalmente com a atividade artística. Neste caso a escuta não é somente fruição. Ela é ativa e produz reflexos diretos sobre o fazer musical.

<sup>12</sup> Vale aqui um breve esclarecimento sobre a natureza da *performance* no instrumento bateria: ela é essencialmente improvisada a despeito do gênero musical. O que varia entre os diferentes gêneros é o grau de importância e a natureza da própria improvisação que se desempenha. Logo, a improvisação a que nos referimos no presente texto é a improvisação de caráter jazzístico (MONSON, 1996: 73-76). Neste sentido e em termos de território ou gênero musical, podemos apontar que o presente texto tem como enfoque os bateristas que atuam em campos como o *jazz*, a música instrumental brasileira, a improvisação livre, gêneros em que a improvisação é um elemento central na prática dos instrumentistas tanto quanto um elemento fundamental para a caracterização do estilo, a produção de significado e as consequentes avaliações estéticas que se produz em torno de si.

<sup>13</sup> O sociólogo francês Bernard Lahire (2013) opera com a metáfora do mundo social em estado dobrado na esfera individual para lançar luz sobre a ideia que considera este mundo social mais do que uma realidade exterior ao sujeito. É neste sentido que o autor identifica o mundo social habitando o sujeito de forma incorporada, sob competências e disposições singulares de ação, pensamento e sentimento, que por sua vez desdobram-se (manifestam-se) no mundo social pelas diversas atuações deste sujeito.

identidades (social e individual) não existam desligadas umas das outras como nos fala Bernard Lahire (2013), quando considera o mundo social em estado dobrado ou incorporado de forma singular no interior do indivíduo, e este por sua vez desdobrando-se e atuando na constituição do mundo social à sua volta, no presente trabalho nosso interesse maior é detalhar e discutir a constituição da identidade atrelada à ideia de subjetivação no indivíduo. Portanto indicamos aqui a noção de identidade individual como centro do alvo de nossa abordagem, para discutir a singularidade artística de um sujeito.

Antes de seguirmos para o debate central do presente texto, quer seja, a ideia de identidade musical tal qual exposta por Frith (1996), consideramos pertinentes alguns esclarecimentos relativos ao conceito de identidade numa perspectiva mais ampla, tendo como base a posição manifesta por Stuart Hall (1996), em texto contemporâneo à exposição de Frith<sup>14</sup>.

O debate empreendido por Hall (1996) relativo à noção de identidade traz consigo a noção de identificação que, de acordo com o autor, pode ser entendida como um processo caracterizado pela incompletude, uma construção permanente que não se consuma em vias de fato. Pelo contrário, como nos mostra o autor, adquire com o tempo, e ao sabor das circunstâncias, diferentes camadas, novas formas de articulação e manifestação. É precisamente neste sentido que Hall considera a noção de identificação condicional, e por isso “alojada na contingência<sup>15</sup>” (HALL, 1996: 3), ou seja, a identificação, e portanto a produção da identidade individual, se assemelha à ideia de processo ou fabricação permanente do indivíduo, segundo as condições históricas que o cercam.

Hall fala, então, sobre uma concepção não essencial de identidade, criticando diretamente as várias formas discursivas e simbólicas pelas quais a ideia de identidade cultural, tanto do ponto de vista do indivíduo quanto dos grupos sociais, foi naturalizada ao longo do tempo, sendo portanto entendida como um “algo” *a priori*, estável, que “se desdobrava do princípio ao fim, através [e a despeito] de todas as vicissitudes da história<sup>16</sup>” (HALL, 1996: 3), sem sofrer modificações. Sua concepção fala ainda de uma identidade que não se apresenta de forma unificada, o que significa dizer que a identidade, concebida enquanto processo, é

---

<sup>14</sup> Nós nos referimos aos textos *Who Needs Identity* e *Musical Identity*, escritos respectivamente por Hall e Frith, publicados em *Questions of Cultural Identity* (1996), coletânea de textos coeditada por Stuart Hall e Paul du Gay.

<sup>15</sup> Lodged in contingency. Trad. do autor.

<sup>16</sup> Unfolding from the beginning to end through all the vicissitudes of history.



construída “por diferentes intersecções e discursos, práticas e posições, que frequentemente são antagônicos<sup>17</sup>” (Ibidem: 4).

É interessante notar como esta posição relativa à identidade cultural, um campo amplo do conhecimento, se traduziu na produção da chamada nova musicologia (MIDDLETON, 2003), especialmente da virada do século XXI em diante. Esta noção que considera a identidade do indivíduo um processo (HALL, 1996) possui paralelos interessantes com a musicologia de autores como o próprio Richard Middleton (2003), Nicholas Cook (1998, 2003, 2013), Simon Frith (1996, 1998), Ingrid Monson (1996) e Bruce Ellis Benson (2003), estudiosos cujo foco de discussão é a importância atribuída à noção de processo embutida na experiência musical, seja do ponto de vista da *performance*, dos processos criativos, da fruição e do consumo, seja mesmo nas discussões filosóficas que cercam o objeto amplo – a música. Deste modo notamos que, se a identidade para Hall não possui uma essência; a música para esses autores tampouco possui uma essência fundamental em termos de significado<sup>18</sup>; se Hall admite a identidade como uma construção, ou para usarmos um termo emprestado da sociologia de Lahire (2013), e considerarmos sua “fabricação” social, e isto também nos leva à noção de processo; a musicologia desses autores evoca o protagonismo do processo<sup>19</sup> em detrimento da noção que entende a música como um dado “congelado” no tempo e no espaço, à espera duma revelação; se em Hall a identidade é multifacetada, fruto dos diversos atravessamentos aos quais os sujeitos e os grupos sociais são expostos em diferentes espaços e tempos experimentados; de sua parte, nossos autores da musicologia vão considerar um amplo espectro de elementos (para além do texto musical, fala-se na *performance* de intérpretes e público, fala-se dos contextos, do consumo, dos meios de difusão e do papel desempenhado pelos produtores), em suas análises e discussões sobre o fazer musical.

A emergência dessa nova musicologia está muito associada às discussões sobre a pós-modernidade empreendidas durante a década de 1990, em diferentes campos do conhecimento, mas que, de acordo com Middleton (2003: 4), se traduziram na postura crítica

---

<sup>17</sup> Constructed across different, often intersecting and antagonistic, discourses, practices and positions.

<sup>18</sup> Uma das críticas endereçadas por Cook (2013) à musicologia tradicional, que foi construída ao longo do século XX e teve como eixo central o texto musical, se refere àquilo que o autor denomina paradigma da reprodução. Para Cook, este paradigma traduz de forma eloquente uma concepção essencialista da experiência musical, pois entende o fazer musical como a reprodução de uma obra, que possui em si estruturas, intenções específicas e um significado permanente “congelado” no texto musical, à espera de sua transmissão (pelo intérprete) e consequente recepção (pelo ouvinte). Isto é uma concepção tão essencial quanto aquela que entende a identidade individual como um dado *a priori*, que é carregado com o sujeito desde sempre por toda a existência.

<sup>19</sup> É precisamente neste sentido que Cook (2003, 2013) vai afirmar sua concepção da música enquanto *performance*, cuja ideia central é a produção de significado através da experiência musical – criar, fazer e fruir.

desta musicologia, que não raro se configurou em “ataques ‘aos cânones’, ao ‘grande compositor e sua história’, à estética ‘transcendental’, a historiografia ‘positivista’ e seus métodos analíticos<sup>20</sup>”. Por ora cumpre assumir uma posição adotada por Stuart Hall, em relação à identidade do sujeito, que é parte da descrição das características que compõem o indivíduo e nos dão uma ideia de sua condição transitória.

[...] em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos pelos outros (HALL, 1992: 39).

Essa constatação da mobilidade do sujeito e sua própria identidade como um dado em constante transformação é o ponto que pretendemos levar adiante para tratar da identidade individual no campo da experiência musical, ou melhor, para discutirmos a noção de identidade musical caracterizada por Frith (1996) e seus desdobramentos no microcosmo de nosso interesse: a prática dos bateristas. Neste sentido, e seguindo a pista de Hall, podemos inferir que a constituição da identidade musical, assim como a identidade em geral, é preenchida de fora para dentro e está ligada às formas como um músico (intérprete e/ou compositor) se imagina visto pelos outros<sup>21</sup>.

### **1.1 Identidade musical: identidade enquanto reputação**

Parte das associações que o senso comum faz entre música e identidade se dá no campo metafórico. Fala-se metaforicamente da música como expressão de uma identidade, seja do ponto de vista de quem compõe (a criação musical, seus usos específicos e recorrentes de elementos particulares como representação de uma suposta identidade); do ponto de vista de quem realiza a música (a prática musical e suas escolhas, sua sonoridade e suas idiossincrasias na manipulação do instrumento); ou do ponto de vista de quem frui (sua identificação com

<sup>20</sup> Attacks on ‘the canon’, on ‘the great composer history’, and on ‘transcendental’ aesthetics, critiques of positivistic historiographies and analytical methods.

<sup>21</sup> Esta noção de como um indivíduo se imagina visto por outro nos leva a refletir sobre os diferentes graus de controle que o sujeito possui sobre o reconhecimento e a compreensão que terceiros podem ter de si. É por este campo que passam a construção de uma imagem de si para os outros, de um comportamento de si para os outros, de uma personalidade de si para os outros, enfim, a identidade de si que se pretende dar a conhecer pelos outros. Estes aspectos podem variar de ambiente para ambiente.

certas músicas, músicos, bandas, gêneros e compositores como manifestação ou afirmação de uma identidade).

Dessas três perspectivas nos interessam particularmente as duas primeiras, em especial a segunda, aquela que trata dos intérpretes, ainda que cientes do fato de que estes atores (compositor, intérprete e público) desempenham seus papéis de modo bastante entrelaçado uns aos outros, ou seja, não estão isolados no espaço e nem apartados das possíveis (prováveis) influências mútuas como nos falam Cook (1998), Benson<sup>22</sup> (2003: 23) e Godlovitch (1998: 2), “planejadores [compositores] de estruturas musicais, os apresentadores [intérpretes] de sons musicais e os receptores [expectadores] das estruturas exibidas, desempenham papéis interdependentes em nossa cultura musical<sup>23</sup>”.

É importante ressaltar, também, o recorte que fazemos em nossas reflexões sobre esta identidade musical. Pretendemos apresentar e discutir esta noção da identidade musical apontando nosso foco para um microcosmo específico, quer seja, aquele em que a prática instrumental é desempenhada por bateristas que, eventualmente, se encontram ligados à atividade composicional<sup>24</sup>.

Esse esclarecimento se faz necessário pelas peculiaridades que envolvem a manipulação deste instrumento – centrado funcionalmente na execução rítmica; sem altura (tonalidade) definida, mas composto de uma miríade de timbres que permitem uma riqueza de afinações possíveis; instrumento cuja prática evidencia apenas parcialmente as múltiplas conexões (interpretações) que seu executante faz com outros elementos fundamentais da linguagem musical, para além da rítmica – melodia, harmonia, estrutura, forma, significado;

---

<sup>22</sup> Bruce Ellis Benson cita o autor William Desmond e seu livro *Art and the Absolute: A Study of Hegel's Aesthetics* (1986) como a fonte da distinção entre dois esquemas conceituais: num polo há um modelo chamado de encapsulado (“encapsulating”), em que a composição é entendida de forma isolada da *performance* e esta por sua vez se torna uma reprodução daquela; e noutro polo o modelo participativo (“participating”) em que a escuta e a *performance* não estão completamente separadas da composição, justamente porque são parte do processo composicional na construção e atribuição de significado.

<sup>23</sup> The designers of musical structures, the presenters of musical sound, and the recipients of those displayed structures all play interdependent roles in our musical culture (GODLOVITCH, 1998: 2).

<sup>24</sup> Nós nos referimos aqui à composição realizada em tempo diferido quando, de acordo com Costa (2016: 75-76), há “por parte do compositor, uma atividade de delimitação, organização e fixação de materiais e forças”. No universo da música popular improvisada, estas organizações e delimitações, ainda que ocorram *a priori* em relação ao tempo da *performance*, geralmente são parciais, enquadrando-se nos moldes da relação composição-*performance* tratados por autores como Cook (1998, 2003, 2013) e Benson (2003). Neste caso os intérpretes são parte do processo criativo da composição e não meros executantes. Este é um panorama muito comum no campo de atuação dos bateristas, em especial aqueles que desempenham suas atividades em ambientes musicais em que a improvisação exerce papel predominante. Vale ressaltar ainda que esta ligação composição-*performance* será trabalhada mais intensamente no nosso estudo de caso, presente na segunda parte deste trabalho.

conexões que, na maioria das vezes, se evidenciam pelas interações com as ações de outros instrumentistas<sup>25</sup>.

No caso de intérpretes, há a identidade como expressão da subjetividade<sup>26</sup>, de uma “voz” que é própria daquele indivíduo, tanto quanto um documento de identificação em que se registram as impressões digitais que pertencem tão somente ao portador de tal documento. De modo geral esse é um discurso amplamente disseminado entre músicos e espectadores.

De fato, o entendimento da subjetividade como elemento central nas discussões sobre identidade desempenha papel dominante. De acordo com o musicólogo britânico Simon Frith (1996), os estudos acadêmicos em música popular, já à época de sua observação (metade dos anos noventa), acentuavam uma abordagem que considerava a expressão musical um reflexo ou uma representação da subjetividade das pessoas. O problema nesta perspectiva, de acordo com o autor, é que do ponto de vista analítico não há ligações claras entre a música e as pessoas que a produzem ou consomem. Sua proposta, e é isto que nos interessa aqui, aponta uma mudança no ponto de vista da relação música-identidade, invertendo o sentido da observação, ou seja, pensando a música não como reflexo ou representação de uma identidade (ou subjetividade) e sim no modo como, através da música, as identidades são construídas.

Ao examinar a estética na música popular pretendo reverter a norma acadêmica e seu argumento crítico: a questão não é como uma música particular ou uma performance reflete as pessoas, mas sim como ela [a música] os determinam [as pessoas], como ela cria e constrói uma experiência – uma experiência musical, uma experiência estética – que nós só podemos compreender assumindo-a em termos de identidade subjetiva e coletiva<sup>27</sup> (FRITH, 1996: 109).

Sua perspectiva coloca em jogo um dado central sobre a constituição das identidades musicais: se estas são resultado da experiência musical vivida<sup>28</sup> e a experiência musical não é algo permanente, pelo contrário está em movimento contínuo, então a própria

---

<sup>25</sup> De nossa parte não há nenhuma objeção em pensar os termos aqui discutidos e aplicados a este microcosmo para outros domínios de prática musical, no entanto, cumpre assumir que não nutrimos com o presente texto pretensões a generalizações. Propomos tão somente um quadro interpretativo em função do objeto que escolhemos.

<sup>26</sup> Falando do ponto de vista filosófico, Mark C. Taylor (1984) define a subjetividade como um ato reflexivo intencional. É, portanto, uma ação consciente intencional que permite ao ser conhecer-se a si mesmo. Esta é a perspectiva da subjetividade de quem a experimenta em si mesmo.

<sup>27</sup> In examining the aesthetics of popular music, then, I want to reverse the usual academic and critical argument: the issue is not how a particular piece of music or a performance reflects the people, but how it produces them, how it creates and constructs an experience - a musical experience, an aesthetic experience - that we can only make sense of by taking on both a subjective and a collective identity.

<sup>28</sup> Falamos aqui sobre a experiência musical a que pode ser submetido certo intérprete ao longo do tempo: a partir da prática instrumental, da escuta ativa, da composição, do aspecto visual na fruição, da produção, e da própria socialização nos espaços de circulação.

noção de identidade musical pressupõe também as noções de transitoriedade e processo, tal qual observamos nos discursos sobre a identidade cultural.

Frith (1996: 109), então, constrói seu argumento a partir de duas premissas básicas, sustentando que “a identidade é móvel, um processo, não uma coisa, um tornar-se e não um ser em si; [...] a experiência da música – o fazer musical e a escuta – é melhor compreendida como a experiência do indivíduo em processo”<sup>29</sup>. Este “tornar-se” de que fala Frith pode ser compreendido como uma condição transitória permanente, um porvir futuro marcado pela incompletude, como nos fala Hall (1992).

A segunda premissa a que se refere Frith traz à tona a noção de um “eu em processo”<sup>30</sup>, ideia desenvolvida pelo autor para tratar a identidade individual como um processo em transformação contínua e não como um dado permanente, um estado *a priori*. Esta ideia é importante para nossa discussão sobre a identidade musical de um intérprete que é observado, ao longo de sua trajetória. Ela nos estimula a pensar sobre as tensões entre mundo exterior e mundo interior; identidade constituída (incorporada) e identidade em processo (transformação); e a recorrência de si (continuidade) em diferentes domínios de ação (contextos) e/ou diferentes tempos de ação (épocas, momentos de uma trajetória).

Se, como vimos acima, uma música (composição, gravação, *performance*) não é a representação (uma reflexão) fixa da identidade de um músico (que a compõe, grava ou toca), e sim parte de um processo que configura (e também transforma continuamente) sua identidade, podemos então apontar duas conclusões preliminares.

Numa primeira ideia podemos admitir que um músico é portador de múltiplas identidades, e que estas múltiplas identidades refletem um conflito permanente entre este “eu em processo” destacado por Frith e o “eu” que se constitui pelo acúmulo das diversas experiências musicais mais ou menos duradouras; e numa segunda ideia, em se tratando da identidade da própria música e seus possíveis significados, podemos admitir que esta identidade se encontra sujeita às mesmas leis que, na acepção proposta por Frith, conferem destaque ao processo, em detrimento de uma identidade e um significado fixados no tempo e no espaço, ou seja, a própria música que estimula a construção de identidade nos indivíduos também não é portadora de um única identidade fixa.

---

<sup>29</sup> [...] first, that identity is mobile, a process not a thing, a becoming not a being; second, that our experience of music - of music making and music listening - is best understood as an experience of this self-in-process.

<sup>30</sup> Self-in-process.

Aparentemente a visão exposta acima revela um protagonismo do processo que delinea as identidades sobre o poder de escolha centrado nos indivíduos, entretanto é um fato a capacidade de agir e provocar transformações, segundo intenções que partem da iniciativa individual e do desejo de provocar mudanças. Esta situação é fruto de um delicado equilíbrio entre o que imaginamos como “escolha genuína” de um sujeito e aquilo que podemos pensar como “escolha induzida”, que é consequência do mundo social agindo sobre o indivíduo. Todos (intérprete, compositor e ouvinte) fazem escolhas, e as escolhas manifestam gostos, preferências, estados de espírito e intenções específicas que, de certo modo, dizem algo sobre o indivíduo, sua personalidade, sua identidade individual e coletiva e sobre os seus contextos de ação.

De forma breve: consideram-se certas individualidades (ou a reputação construída por certos indivíduos) como modelo, ou base de comparação e exemplo para atribuímos contorno à representação que fazemos de outras identidades menos proeminentes, ou mesmo servindo-nos para balizar na construção de nossas próprias identidades. Na linguagem ordinária do senso comum, é uma manifestação do “ao modo de...” ou “à lá fulano de tal...” que se usa para classificar, expressar e definir indivíduos que não se tornaram conhecidos em escalas mais amplas e abrangentes, para além de círculos restritos em níveis locais; ou que se usa para balizar o próprio posicionamento como intérprete/compositor.

Podemos, então, assumir a identidade musical, em um dado indivíduo, como fruto do equilíbrio entre suas ações e os domínios de prática (ou contextos) em que atua, de modo que sua constituição é uma construção permanente que não se resume a uma essência fundadora, mas possui incorporada em si hábitos, comportamentos e idiossincrasias mais ou menos regulares, e que não se isenta de transformações possíveis. A noção de identidade musical admite uma plasticidade permanente que é fruto de negociações constantes que ocorrem “pelo diálogo, parcialmente evidente, parcialmente interno, com os outros<sup>31</sup>” (TAYLOR apud. WATERMAN, 2016: 286), e que sua produção depende fundamentalmente de uma relação dialógica com o outro.

Podemos apontar, então, que a noção de identidade musical com a qual estamos dialogando é fruto de uma dialética do reconhecimento mútuo entre os múltiplos atores envolvidos numa experiência musical.

---

<sup>31</sup> We negotiate our identity through dialogue, partly overt, partly internal, with others.

## 1.2 Um nome próprio: unidade, continuidade e transformação

Falamos anteriormente, de forma muito breve, sobre a constituição de uma “voz própria” associada à manifestação de uma identidade pessoal e entendendo-a como uma suposta representação da subjetividade individual, ou melhor, da identidade musical individual que marca e distingue um sujeito. Gostaríamos de complementar esta ideia trazendo à tona a ideia de construção de um “nome próprio”, tal como afirmação desta voz própria, e que se faz igualmente importante no processo de constituição da identidade pessoal de um músico.

Em relação à metáfora da voz como representação da subjetividade, destacamos uma suposta correlação fisiológica, bem ao modo dos registros de identidade baseados em impressão digital: minha voz é minha, tanto quanto minha impressão digital é tão somente minha, por maiores semelhanças que outros indivíduos possuam com estes aspectos do meu corpo. Quando apontamos para o aspecto transitório, não essencial da identidade musical, nos alinhando à posição manifestada por Frith, para quem esta identidade é modelada em função da experiência musical, e não refletida através desta, assumimos uma posição crítica a esta concepção que apregoa a “descoberta” de uma “voz própria” essencial que habita a subjetividade de dado indivíduo, esperando por um desvelar-se através da prática musical.

Já em relação ao nome o mesmo não pode ser observado. O nome é uma construção cultural, por mais estranho e singular que ele seja. Os nomes frequentemente são iguais, ainda que apareçam ou circulem com maior ou menor frequência. E mesmo quando são iguais designam pessoas diferentes. Às vezes se tornam únicos através do destaque alcançado pelo ser que os carrega, a despeito de quão exóticos são enquanto nome: Miles Davis (Miles); Hermeto Paschoal (Hermeto); John Coltrane (Coltrane); Tom Jobim (Tom); Elis Regina (Elis); Egberto Gismontti (Egberto); Ella Fitzgerald (Ella); Milton Nascimento (Milton); Airto, e a lista segue longamente...

A questão que se coloca aqui é que a despeito da construção cultural e social do nome, ele é uma das representações da voz interna, subjetiva, própria a determinado indivíduo (músico), que é construída ao longo do tempo, ou como nos fala Pierre Bourdieu (2006: 187), um designador rígido, “o atestado visível da identidade do seu portador através dos tempos e dos espaços”. Neste sentido podemos observar que nomes iguais designam pessoas diferentes, de forma que, não obstante a coincidência nominal, são feitas associações específicas entre a representação (o nome) e a subjetividade (o sujeito). Esta observação se torna mais contundente

em casos envolvendo músicos que possuem o mesmo nome e não obstante são associados a produções musicais distintas<sup>32</sup>.

Nesses casos, o dado que singulariza, classifica e localiza tais nomes é a associação com a música que cada um produz. Neste sentido, uma outra representação da subjetividade (e é esta que estamos perseguindo com mais afinco) é o produto da ação artística de um indivíduo: sua música, sua *performance*, sua atuação. Aqui podemos considerar que (em muitas circunstâncias) o nome nos remete ao som (à música) tanto quanto o som (ou a música) nos remete ao nome, produzindo uma relação direta de identificação entre o músico e o produto de seu trabalho artístico.

Com efeito, podemos inferir que a construção da identidade musical de um intérprete ou compositor passa por estas duas instâncias: a sonoridade e o nome. E mais, podemos dizer que a “voz própria” comentada acima é uma forma (ou tentativa) de representação da identidade individual a partir da expressão sonora, e que tal representação inclui a reputação de um “nome próprio” enquanto dado identificável e associável ao “som daquela voz”, de modo que ambos, o nome e a voz, estão ligados à construção do indivíduo. Portanto a identidade musical se manifesta sob as instâncias da “voz própria”, através do som; e do “nome próprio”, no curso da história. Ambos se retroalimentam continuamente e são construções culturais modeladas por seus meios e seus tempos; e atuantes nos mesmos.

Para o filósofo e escritor norte-americano Mark C. Taylor (1984: 34), o nome “desperta a identidade” que habita o sujeito, e o faz “invocando, separando, estabelecendo a diferença<sup>33</sup>” deste em relação aos outros. O que se apresenta como possibilidade na diferença, no entanto marca, de acordo com Taylor, uma tarefa a ser cumprida ao longo de uma vida, ou

---

<sup>32</sup> Vejamos alguns exemplos: o nome Bill Evans nos remete ao pianista, fundamental na história do *jazz* da metade dos anos 1950 em diante, mas é também o nome de um saxofonista jazzista menos conhecido que veio a público nos anos 80; Avishai Cohen, baixista projetado mundialmente pelo seu engajamento no grupo Origin de Chick Corea em meados dos anos 90, é também o nome de um trompetista jazzista que se tornou mais conhecido a partir de meados dos anos 2000; João Bosco é o renomado cantor, violonista e compositor que se consagrou na música brasileira dos anos 1970, mas é também o nome de um cantor parte de uma dupla sertaneja amplamente reconhecido em seu meio; O baterista de *jazz* “Papa” Joe Jones (1911-1985), um pioneiro em seu instrumento nos anos 30, ganhou um homônimo no seu instrumento, ‘Philly’ Joe Jones (1923-1985). Nestes exemplos temos um primeiro caso em que ambos os músicos citados atuam num “território” comum – o *jazz* – mas estão separados pelo tempo: Bill Evans, o pianista, morreu em 1980, ao passo que o Bill Evans, o saxofonista, começou a se projetar em meados desta mesma década. O segundo caso parece mais complexo já que a diferença de idade entre os Avishai Cohen é de apenas 8 anos, há mais semelhanças em suas biografias e ambos atuam num segmento muito similar, a saber, o *jazz* contemporâneo dos anos 2000. No caso dos Bosco, a diferença é mais contundente, apesar de ambos serem cantores. João Bosco, o cantor, violonista e compositor além de substancialmente mais velho atua num universo bastante distinto de seu homônimo sertanejo. No último caso, temos dois bateristas importantes e atuantes num mesmo “território”, o *jazz*, e em épocas mais ou menos coincidentes. Ambos adicionaram apelidos que os localizavam e marcavam a diferença entre eles: “Papa”, o mais velho e “Philly”, para aquele que era oriundo da Filadélfia.

<sup>33</sup> A name awakens identity by calling forth, setting apart, establishing difference.



seja, a construção deste nome próprio é parte da própria construção do indivíduo, de forma que “ser um indivíduo é possuir e ser possuído por um nome<sup>34</sup>” (Idem). Deste modo conclui o autor, a “identidade conferida pela nomenclatura amplia ao invés de delimitar o drama da individualidade<sup>35</sup>” (Idem).

Amplia ao abrir a possibilidade de pensarmos na identidade a partir de dois elementos fundamentais apontados por Taylor (1984: 37): por um lado, a identidade enquanto mesmidade<sup>36</sup> ou recorrência da subjetividade de um indivíduo num espaço/tempo particular; e por outro a continuidade ao longo do tempo, da experiência da vida vivida, ou seja, de acordo com o autor a “identidade contém em si um elemento sincrônico (num momento particular) e um fator diacrônico (continuidade ao longo do tempo)” (TAYLOR, 1984: 48). Essas ideias nos colocam diante de uma perspectiva complementar à posição assumida por Frith que admite a identidade como processo de transformação permanente, pois apontam uma perspectiva que considera a possibilidade de alguma forma de permanência no centro de toda mudança a que é submetido o sujeito.

Frith está correto em sua abordagem sobre a identidade como um “eu em processo”, mas o autor desconsidera a personalidade dos indivíduos. “A personalidade, como individualidade socialmente constituída” tal qual nos fala Bourdieu (2006: 187) a propósito da permanência e recorrência da “identidade do indivíduo biológico em todos os campos possíveis onde ele intervém como agente, isto é, em todas as suas histórias de vida possíveis” (BOURDIEU, 2006: 186). É a este aspecto que se refere Taylor ao considerar a mesmidade, a recorrência e a continuidade ao longo do tempo e em momentos específicos. De forma breve: enquanto indivíduo, sujeito e músico somos os mesmos, ao longo do curso do tempo, mas também somos outros a cada instante em que experimentamos diferentes espaços, relações sociais, e entendemos o tempo como parte do processo de construção da identidade (que não é fixa), em perspectiva da personalidade (que é mais ou menos duradoura).

Desse modo, as perspectivas de Taylor e Frith combinadas colocam no centro do debate uma ambiguidade que é fundamental para a construção da identidade musical individual: na prática artística dos atores encontra-se alojada uma negociação permanente entre o desejo de expressão daquilo que se considera relativo ao mundo interior e o produto das relações e dos

---

<sup>34</sup> To be a self is to possess and to be possessed by a name.

<sup>35</sup> The identity bestowed by naming opens rather than closes the drama of selfhood.

<sup>36</sup> Taylor usa os termos “sameness” e “self-sameness”. Adotamos o termo “mesmidade” que é sinônimo de identidade.

encontros com o mundo exterior que provocam atravessamentos e transformações em tal mundo interior, sendo este último muitas vezes parte de um processo que é mais ou menos consciente.

### 1.3 A identidade musical pela diferença

Como vimos acima, Taylor fala em identidade relacionando-a à atribuição do nome, e este por sua vez relacionado à diferença: o nome, na perspectiva do autor, separa e estabelece a diferença fixando a fronteira entre sujeitos distintos. Neste sentido podemos observar que identidade e diferença estão intrinsecamente ligados, ou melhor, que a identidade é “marcada pela diferença”, como nos fala Kathryn Woodward (2014: 9).

O mesmo vale para nossa discussão sobre a identidade musical. Esta se faz presente pela ausência. Ela se configura e se estabelece ao afirmar sua negação, ou seja, diz o que (ou quem) é ao assumir aquilo (ou quem) que não é. E faz isso pela marca da diferença. A diferença, portanto, é um dado contínuo no processo de construção da identidade musical, e assim como a identidade, numa perspectiva geral, é sustentada pela força da exclusão (WOODWARD, 2014). Novamente: chegamos ao que se é pela exclusão daquilo que não se é, ou como nos fala Tomaz Tadeu da Silva (2014: 82), “dizer ‘o que somos’ significa também dizer ‘o que não somos’”.

Neste ponto vale reconhecer uma marca comum presente nos discursos e sistemas classificatórios do senso comum, que visam a dizer algo sobre a identidade de músicos (intérpretes, compositores), ou bandas, quando em determinadas circunstâncias alguém ou algum grupo é classificado como sendo “diferente”: diz-se, “fulano toca diferente...”, “o grupo soa diferente...”, ou “sua *performance* é diferente...”. Mas é diferente do que (ou de quem)? Nestes casos a identidade é atribuída justamente por aquilo que ela não é, ou seja, pela marca de sua diferença. Isto ocorre pela limitação da linguagem (escrita ou falada) quando esta não possui alcance suficiente para apreender com exatidão a expressão musical de certo intérprete ou grupo, e que é compreendida imediatamente através do afeto; mas isto ocorre também porque a diferença estabelece relações, comparações que, de certa forma, funcionam para estabelecer a posição de sujeito<sup>37</sup> que se pretende assumir ou transmitir, ao dizer para o mundo algo como “não sou isso” ou “não sou aquilo”. Isso ocorre também porque o discurso da diferença pressupõe, implícita ou explicitamente, uma relação comparativa com uma norma

---

<sup>37</sup> Woodward (2014) usa com frequência em seu texto o termo “posição-de-sujeito” para designar uma identidade particular assumida por determinado indivíduo.

estabelecida histórica e culturalmente. As identidades musicais se balizam, portanto, pelas identidades que se fixam enquanto norma (ou reputação). E se balizam reforçando esta norma ou negando-a; exaltando ou tencionando-a, e rompendo com a reprodução do que foi fixado e estabelecido pela identidade que representa tal norma.

Nicholas Cook (1998: 5) coloca um ponto interessante que, de certa maneira, se contrapõe a esta marcação da diferença, ao afirmar que “no mundo de hoje, a decisão sobre o tipo de música que se escuta, é parte significativa no processo de decisão e anúncio para as outras pessoas, não apenas de quem ‘você quer ser’ mas de quem você de fato é<sup>38</sup>”, ou seja, revela possibilidade na adoção de uma ou outra posição de sujeito por um determinado indivíduo.

A afirmação da identidade musical e, por consequência, a marca da diferença que lhe é fundamental modulam-se entre os movimentos de fixação e estabilidade; e os movimentos de subversão e disrupção. De acordo com Silva (2014), a tendência da identidade é para a fixação, entretanto esta tendência é ao mesmo tempo uma impossibilidade, o que corrobora a noção de processo indicada por Frith (1996). Os processos que visam à fixação da identidade normalmente recorrem às narrativas da essencialização e da naturalização. Estes discursos se manifestam no campo da identidade musical através do apelo ao talento; das condições de gestação de uma expressão musical única, tida como tal em virtude de condições históricas únicas; enfim, a tendência à fixação carrega narrativas que remetem a uma essência fundamental. Já os processos que visam à subversão recorrem às ideias “de movimento, de viagem, de deslocamento: diáspora, cruzamento de fronteiras, nomadismo” (SILVA, 2014: 86) com seus atravessamentos significativos. Estas ideias de movimento que subvertem a noção de fixação da identidade podem ser traduzidas para o campo da identidade musical através da miscigenação, da mistura, do cruzamento de fronteiras que demarcam gêneros, estilos, linguagens e culturas musicais distintas entre si. O intérprete neste caso se faz presente não mais através de uma identidade forte e reconhecível, e sim por meio da possibilidade de representações diversas de si mesmo.

Woodward (2010) aponta que além de relacional, ou seja, socialmente construída em perspectiva ao meio no qual se insere, a constituição da identidade envolve um componente simbólico, de forma que podemos, por exemplo, produzir associações entre “a identidade da

---

<sup>38</sup> In today’s world, deciding what music to listen to is a significant part of deciding and announcing to people not just who you ‘want to be’, but who you are.

pessoa e as coisas que a pessoa usa” (WOODWARD, 2014: 10). Neste sentido a construção de uma identidade musical pode ser marcada por diversos aspectos relacionados ao engajamento do indivíduo na atividade musical: a escolha do instrumento (a marca, o modelo e o visual) e sua associação com uma sonoridade almejada, ou seja, esta como representação de um ideal; os referentes<sup>39</sup> a que se recorre ao se relacionar com as estruturas musicais que se interpreta; os indivíduos ou grupos com os quais determinado intérprete interage pessoal e musicalmente; a postura, o comportamento e o próprio gestual quando em uma *performance*<sup>40</sup>. Todos esses aspectos, quando observados em determinado intérprete, denotam escolhas, tomadas de posição e intenções específicas que têm como propósito dizer algo sobre quem se é (ou se pretende ser), ainda que momentaneamente<sup>41</sup>.

Estas duas dimensões, o social e o simbólico, “referem-se a dois processos diferentes, mas cada um deles é necessário para a construção e a manutenção das identidades” (WOODWARD, 2014: 14). Além dessas duas dimensões, a autora enfatiza uma terceira que se refere de forma mais específica à esfera pessoal da identidade: o nível psíquico. Para Woodward, é através desta dimensão que encontramos explicações para os investimentos que as pessoas fazem em certas posições de sujeito. Portanto “trata-se de uma dimensão que, juntamente com a simbólica e a social, é necessária para uma completa conceitualização da identidade” (Idem: 15).

---

<sup>39</sup> É importante ressaltar que a noção de referente tratada no presente texto não se refere exatamente ao conceito designado por Jeff Pressing, para quem o referente é um conjunto de estruturas que guia e dá suporte à criação musical improvisada. De acordo com Pressing “no jazz, por exemplo o referente é a forma da música incluindo-se aí sua melodia e seus acordes” [In jazz, for example, the referent is the song form, including melody and chords] (cf. PRESSING, 1998: 52). Ainda que o autor considere um amplo espectro de possibilidades para os referentes em sua definição, nossa apropriação do termo “referente” se dá no plano da tradução de uma relação, de uma referência possível de ser constatada, ainda que de forma abstrata, na *performance* musical de um intérprete que remete à *performance* de outros indivíduos, que são tomados pelo primeiro como suas referências em termos de construção de uma sonoridade, de um gestual, na apropriação e manipulação de materiais musicais. No senso comum fala-se em influência; a ação de um intérprete num estado de influência de outrem.

<sup>40</sup> Assumimos aqui a noção de Godlovitch (1998), para quem a ideia de *performance* envolve fundamentalmente uma ocasião, um evento, um acontecimento nos moldes de um ritual.

<sup>41</sup> Pensando a identidade em processo, ou seja, como algo transitório, fluido, podemos imaginar que um intérprete assume diferentes posições de sujeito em diferentes situações, adequando assim sua própria identidade. Isso nos coloca novamente diante da concepção de Frith (1996) para quem a música é capaz de moldar a identidade do sujeito como comentamos anteriormente. E ao assumir diferentes identidades (que se manifestam através da escolha do instrumento que se usa, da sonoridade que se almeja produzir, do jeito como se pretende interagir, da relação que se estabelece com as estruturas musicais, do gestual adotado e visual que se transmite), o sujeito não abandona por completo outras posições e disposições pessoais incorporadas em si há mais tempo. São pequenos desvios, “rotas alternativas”, que produzem tomadas de posições temporárias que eventualmente levarão aquele sujeito/intérprete a incorporar de forma mais ou menos duradoura, fragmentos daquela nova experiência, e que vão contribuir de modo mais ou menos direto para produzir futuramente uma nova posição de sujeito, em um novo processo de si.

Desse modo podemos adicionar àqueles exemplos fornecidos acima, relacionados às dimensões simbólica e social da identidade musical, aspectos relativos à manifestação da dimensão psíquica na identidade musical de um sujeito: escolhas por preferências específicas em termos de tonalidade, intervalos, escalas, ritmos, andamentos, interpretação de estruturas rítmico-melódico-harmônicas; opções objetivas em momentos de improvisação musical<sup>42</sup> e interação coletiva; enfim há uma grande quantidade de aspectos manifestados no “calor do momento” da *performance* que também devem ser considerados, em vista da identidade que pretendemos assumir e transmitir.

#### **1.4 Identidade musical e repetição: o contorno pela sonoridade, pelo *groove* e pelo fraseado**

Vimos que a identidade musical, assim como a identidade pessoal, contém em si um aspecto de permanência, que a torna identificável pela recorrência e por isso produz um “contorno” e um aspecto de transformação, que a coloca em contínuo estado de mudança e processo. Mencionamos para tanto as ideias presentes nas reflexões do filósofo norte-americano Mark C. Taylor (1983) e do musicólogo britânico Simon Frith (1996), complementadas pelo conceito de identidade e algumas de suas características, tal qual estes aparecem nos estudos culturais de autores como Stuart Hall (1996), Tomaz Tadeu da Silva (2014) e Kathryn Woodward (2014).

A questão que se apresenta agora é sobre a recorrência de uma identidade musical no afã de vir a ser reconhecível, eventualmente reproduzida e tornar-se um modelo para outros músicos, ou como já mencionamos anteriormente, uma identidade enquanto reputação. Vamos, então, nos aprofundar na discussão da identidade musical em sua ligação com a prática artística, tendo em vista o recorte específico que nos interessa, ou seja, a prática musical dos bateristas, em especial aqueles que atuam no campo da música instrumental e improvisada.

Para se estabelecer, portanto, tornar-se identificável, toda identidade necessita da repetição. De acordo com Taylor (1983: 48), “não há identidade sem repetição<sup>43</sup>”, de forma que

---

<sup>42</sup> Em se tratando da construção de identidade musical, é interessante evocarmos a noção de improvisação musical pensando-a como um campo de ajuste mútuo, tendo como perspectiva as negociações entre intérpretes (improvisadores). É com esta perspectiva que a autora canadense Ellen Waterman (2016) trabalha, ao considerar os improvisadores sujeitos ouvintes e sonoros, prontos a reconhecer e absorver detalhes e nuances da expressão musical de outros improvisadores.

<sup>43</sup> There is no identity without repetition.

a “identidade geralmente é definida nos termos do mesmo e o mesmo nos termos da identidade<sup>44</sup>”. Ao falarmos sobre o contorno das identidades, e consequentemente sobre a possibilidade destas se replicarem, precisamos nos concentrar *a priori* nos elementos que constituem as identidades musicais, para então detalharmos as contribuições de suas recorrências e/ou transformações no processo de consolidação destas identidades.

Já mencionamos duas instâncias que consideramos fundamentais para a constituição da identidade musical: a voz própria (que remete ao som) e o nome próprio (que remete ao indivíduo). Que outros aspectos do engajamento na experiência musical agem no processo de construção da identidade musical do indivíduo?

Neste ponto precisamos retomar a ideia defendida por Frith (1996) que nos informa sobre a identidade musical enquanto uma experiência particular que é produzida através do engajamento na atividade musical, descartando a posição essencialista que entende a identidade como uma coisa, um dado fixo a descortinar-se, por exemplo, através da expressão artística. Esta inversão do argumento clássico que considera a expressão musical um reflexo da identidade individual, portanto um produto acabado é, na concepção de Frith, o fator central a produzir identidades musicais. Deste modo o autor ressalta que “a questão não é como uma música ou uma *performance* reflete as pessoas, mas como ela [a música] os produz, como ela gera, e constrói uma experiência – experiência musical e experiência estética<sup>45</sup>” (FRITH, 1996:109).

Tendo em vista essa posição, julgamos que um ponto de partida interessante é tratar da sonoridade como um elemento fundamental da experiência musical. Aqui vale ressaltar que a importância do som (ou da sonoridade) está na base mais elementar da música. Assim, um primeiro aspecto a se considerar, no que se refere à construção da identidade musical de um intérprete, é sua ligação com a sonoridade presente em sua expressão musical. Se pensarmos que a construção da sonoridade pode ser observada sob o mesmo viés das identidades e seguindo a reflexão de Frith, podemos entender que a sonoridade também é parte de um processo e não um dado *a priori*; que sua construção se dá “de fora para dentro” de modo que refutamos a existência de uma sonoridade essencial; a sonoridade, portanto, contém em si as tensões entre os movimentos de permanência e transitoriedade.

---

<sup>44</sup> Identity, we have observed, is usually defined in terms of the same, and same in terms of identity.

<sup>45</sup> The issue is not how a particular piece of music or a performance reflects the people, but how it produces them, how it creates and constructs an experience - a musical experience, an aesthetic experience.

Nossa posição é de que a sonoridade é marcada, construída e transformada continuamente, no encontro entre os mundos interior (os universos de escuta do indivíduo) e exterior (os estímulos fornecidos pelo meio em que se dá esta escuta), lembrando que o meio, por sua vez, é provocado e transformado pela própria ação deste mesmo indivíduo. Este conjunto, que se retroalimenta *ad infinitum* pode ser entendido como uma relação de ajuste mútuo<sup>46</sup> (SCHUTZ, 1964: 161), tanto quanto o caráter interativo entre diferentes intérpretes numa *performance* musical.

Desse modo, muito da sonoridade individual é construída através da experiência prática, em perspectiva com outras sonoridades igualmente particulares, tal como nos fala Monson (1996: 125), quando aponta que “todo indivíduo tem seu próprio mundo de escuta pessoal que atravessa [e é atravessado] em maior ou menor grau pelo [mundo] de outros participantes<sup>47</sup>” engajados em uma prática musical comum. Parece-nos que este cruzamento entre universos de escuta individuais poderia ser expandido para além da intersecção localizada no interior de tradições musicais comuns, ou seja, estes cruzamentos perpassam as fronteiras de gênero, produzindo misturas e deslocamentos.

Entretanto, apesar desses cruzamentos, seja no interior de uma tradição comum, seja entre tradições distintas, vale considerar, assim como o faz Monson, que “não há duas pessoas que possuam exatamente os mesmos universos musicais<sup>48</sup>” (Idem) e que do ponto de vista cognitivo “raramente duas pessoas escutam uma peça precisamente do mesmo jeito ou com o mesmo grau de detalhamento<sup>49</sup>” (LERDAHL e JACKENDOFF, 1983: 3). Os cruzamentos são parte da construção da sonoridade assim como as relações estabelecidas com os próprios referentes escolhidos. Aliás, os próprios referentes são produto destes cruzamentos interpessoais, do compartilhamento das experiências e dos universos sonoros particulares entre diferentes indivíduos.

Ao tratar dos referentes sonoros e sua relevância para a construção de significado na improvisação e interação entre intérpretes e público no universo do *jazz*, Ingrid Monson constrói a ideia de intermusicalidade. De acordo com a autora, a intermusicalidade se refere ao aspecto intertextual da música, mas que deve ser pensada como um estágio pré-linguístico, que

---

<sup>46</sup> Mutual tuning-in relationship.

<sup>47</sup> Each individual has a personal listening world that intersects to a greater or lesser degree with those of other participants in a particular musical tradition.

<sup>48</sup> But no two people are likely to have exactly the same sound worlds.

<sup>49</sup> Rarely do two people hear a given piece in precisely the same way or with the same degree of richness.

remete a um “processo de comunicação que ocorre primeiramente através do som musical<sup>50</sup>” (MONSON, 1996: 127). Neste sentido a autora afirma sua posição definindo a noção de intermusicalidade como um conjunto de “relações musicais auditivamente percebidas em contextos de tradições musicais específicas<sup>51</sup>” (Idem) que para a autora possuem relevância suprateórica, pois são relações que evidenciam “a forma como músicos falam e pensam a comunicação em música<sup>52</sup>” (MONSON, 1996: 128), para além das observações e especulações hipotéticas.

Esta noção de intermusicalidade nos interessa, pois ela nos permite pensar um outro dado relativo à identidade musical, que não deixa de estar ligado à questão da sonoridade, mas é menos evidente do que esta na atuação de um músico. Falamos da ligação subjetiva entre um intérprete e seus referenciais sonoros, ou universos de escuta. Normalmente falamos desta questão usando-se o termo “influência”. Discutem-se as influências, mais ou menos evidentes na prática musical de um intérprete, pela ligação deste com outros músicos (em geral temporalmente distantes) e consagrados por sua atuação em dada tradição musical.

Os referenciais sonoros são parte central do universo musical particular de um indivíduo, pois é com/e através deles que o sujeito se posiciona frente aos seus próprios contextos de atuação, seguindo seus próprios desejos de expressão. Neste sentido estes referenciais são mais do que uma “influência” sobre seu pensamento, seu sentimento e sua ação, pois eles traduzem escolhas para comunicar e tornar significativa a sonoridade e a identidade de um músico num contexto que envolve *performance*, interação e sobretudo a improvisação musical. É precisamente neste sentido que a autora Ellen Waterman (2016: 283) considera a improvisação musical um espaço de negociação das subjetividades, afirmando que a efetividade da improvisação “depende de técnicas dialógicas que envolvem escuta, reconhecimento e da capacidade de resposta<sup>53</sup>”.

Ingrid Monson (1996: 129), por sua vez, insiste nesta ideia da capacidade responsiva e ressalta que a “combinação de referência e interatividade musical responsiva é uma característica particular das músicas improvisadas<sup>54</sup>”, de modo que o universo de prática artística dos intérpretes ligados à bateria se torna um ambiente especialmente profícuo, tendo

---

<sup>50</sup> A communication process that occurs primarily through musical sound itself.

<sup>51</sup> Aurally perceptible musical relationships that are heard in the context of particular musical traditions.

<sup>52</sup> [...] how musicians talk and think about communicating in music.

<sup>53</sup> Effective improvisation depends on dialogical techniques of listening, recognition, and responsiveness.

<sup>54</sup> This combination of reference and interactive musical responsiveness is something particularly characteristic of improvisational musics.



em vista o fato de que a manipulação deste instrumento é fundamentalmente improvisada, como notamos anteriormente.

Bateristas, quando atuam, dialogam subjetivamente com seus próprios referentes desvelando, através de suas *performances*, de suas interações com outros músicos e sobretudo pela improvisação musical, o modo como se apropriam das ideias presentes nas práticas artísticas daqueles que os influenciam (ou influenciaram). Ou como nos fala Bruce Ellis Benson (2003: 136), “é impossível escapar às influências do passado na improvisação do presente<sup>55</sup>”. O autor segue seu raciocínio e comenta o agenciamento das citações nas músicas de caráter improvisado, apontando que “ao longo da carreira de um músico o que é improvisado carrega as marcas de outros improvisadores, não raro em forma de citações”<sup>56</sup> (BENSON, 2003: 136). Podemos acrescentar que além de musicais as citações são gestuais, corporais, instrumentais<sup>57</sup> e comportamentais<sup>58</sup>, enfim revelam em maior ou menor grau o que está por trás e age no processo de constituição daquela identidade que se apresenta como tal.

O autor Paul Berliner (1994: 120-145) produz uma extensa lista de comentários relativos à construção de uma sonoridade pessoal, tendo como foco de sua discussão o universo do *jazz*, e, mais especificamente, alguns traços característicos desta construção, identificados e debatidos de acordo com os diferentes instrumentos manipulados. Berliner associa grande parte de seus comentários à relação aprendiz-modelo, de modo que suas reflexões se inserem num contexto em que a sonoridade de um músico consagrado serve como modelo (e referência) para um músico aprendiz em sua busca por desenvolver e refinar uma sonoridade própria. Esta concepção assemelha-se à ideia da “voz própria” destacada no início do presente trabalho. De nossa parte acreditamos que esta construção de uma sonoridade não se restringe a um tempo específico na trajetória artística de um músico, quer seja, seu tempo de estudante, mas sim a um arco maior no espectro temporal de sua carreira, de modo que, ao longo do tempo, o que se

---

<sup>55</sup> It is impossible to escape the influence of the past in the improvisations of the present.

<sup>56</sup> Throughout a musician’s career what is improvised bears the marks of other improvisers, not infrequently in the form of quotation.

<sup>57</sup> Com o termo “instrumental” pretendemos fazer alusão à escolha dos instrumentos que se usa, ou seja, queremos iluminar a ideia de que a própria escolha do instrumento está relacionada à intenção de se produzir uma sonoridade específica, e que esta escolha é substancialmente motivada pelo mundo exterior: um contexto musical específico, a sonoridade de um instrumentista que se admira, o som de um disco, de uma música gravada, de uma *performance* presenciada.

<sup>58</sup> Pensar a intermusicalidade como uma espécie de intertextualidade sonora nos permite trazer para o registro do sonoro a ideia de citação textual. Assim como usamos num texto próprio, palavras, frases e ideias de outros autores sob a forma de citações (literais ou não literais), a noção de intermusicalidade nos dá esta possibilidade de tratarmos a apropriação e o uso de aspectos musicais ligados aos referentes sonoros de determinado sujeito. Neste sentido as citações musicais podem ser frases, melodias, disposições específicas de acordes, um jeito específico de tocar, de manipular o instrumento, de produzir uma sonoridade específica, uma referência a uma gravação, a um disco (incluindo-se aqui sua capa, seu encarte, sua proposta conceitual).

transforma é a forma (ou a intensidade) como um indivíduo se relaciona com a sonoridade de outros músicos admirados. Neste sentido a transformação que ocorre é que a apropriação da sonoridade alheia numa fase madura se torna menos reveladora, mais sutil e incorporada de maneira mais fluida ao próprio vocabulário de quem a absorve. Assim, de acordo com Berliner (1994: 125), “vários elementos contribuem para o perfil sonoro de um artista, sendo o timbre o mais óbvio<sup>59</sup>”, que no universo da bateria é quase um sinônimo da afinação.

Portanto, este é outro elemento relativo à construção das sonoridades pessoais que contribui de forma direta para circunscrever a identidade musical de um baterista: sua relação com a afinação do instrumento. Este é um aspecto especialmente relevante para esta classe de instrumentista, pois sua atuação se dá sobre um instrumento cuja afinação não possui altura definida<sup>60</sup>, tornando-se portanto uma afinação que não é regularmente padronizada, dado que confere alto grau de singularidade no modo como estes músicos se relacionam com a noção de afinação.

Desse modo podemos dizer que, no microcosmo dos bateristas, a afinação é muito mais uma questão de timbre do que um ajuste padronizado de alturas. E, diferentemente do universo de outros instrumentos cuja afinação se dá por frequências e alturas definidas, o ajuste da afinação revela o gosto pessoal por um timbre específico ou uma necessidade contextual, de modo que as “preferências de afinação são altamente individualizadas<sup>61</sup>” (MONSON, 1996: 222), revelando um conjunto que é “parte integrante de como um(a) baterista escuta seu próprio instrumento<sup>62</sup>” (Idem: 60), indicando a sonoridade de si que se pretende dar por reconhecível e associável ao nome próprio do sujeito que a produz.

O baterista Ralph Peterson Jr., professor na cultuada escola Berklee em Boston (EUA) e intérprete reconhecido no meio jazzístico, resume sua abordagem para a afinação da bateria entre “afinar para o toque e afinar para o som<sup>63</sup>”, colocando um outro componente na discussão sobre afinação e timbre da bateria: o toque.

---

<sup>59</sup> Various elements contribute to an artist's sound profile, timbre being the most obvious.

<sup>60</sup> Monson (1996) aponta para o fato de que, se por um lado há bateristas que afinam seus tambores pensando em intervalos específicos, por outro há músicos que deliberadamente evitam alturas definidas para não causar choques com a harmonia das músicas ou o desenvolvimento melódico dos solistas.

<sup>61</sup> Tuning preferences are highly individual.

<sup>62</sup> Integral part of how a drummer hears him or her instrument.

<sup>63</sup> Em palestra realizada no congresso anual da PAS (Percussive Art Society), o PASIC, Peterson Jr. comenta estes dois elementos presentes em sua abordagem: “You tune for the touch and you tune for the sound”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DlXMosPTZds> (acesso em 01/06/2018).

Berliner (1994: 125) reconhece que “para alguns instrumentistas, o desenvolvimento do que alguns músicos denominam toque é uma questão pertinente<sup>64</sup>”, de modo que podemos admitir, no caso particular dos bateristas, uma ligação tão íntima entre a afinação do instrumento com a afinação do instrumentista, a ponto de falarmos sobre a afinação do baterista ao invés de citarmos a afinação da bateria.

Isso posto, podemos admitir que o “som mais particular produzido pelos bateristas resulta não só de suas escolhas de baqueta e suas pontas específicas, mas também de suas mãos, na execução e na quantidade de força empregada<sup>65</sup>” (COPELAND apud. BERLINER, 1994: 125), que, na *performance*, atuam em conjunto com a afinação escolhida para o instrumento, como representação da sonoridade de um baterista, em um dado contexto. Neste quesito Monson (1996: 63) aponta para o fato de que “o local [onde se toca no tambor ou no prato] e o toque da baqueta de um baterista podem produzir timbres largamente contrastantes<sup>66</sup>”, num amplo espectro de possibilidades sonoras, que não raro, se diferenciam entre si num nível microscópico de detalhamento<sup>67</sup>.

De nossa parte poderíamos acrescentar um componente espacial à abordagem de Peterson Jr., uma vez que o próprio músico considera que a afinação “varia de sala para sala<sup>68</sup>”, o que de fato ocorre com todo e qualquer instrumento em termos de timbre – e que nos dá mostras, mais uma vez, de quão misturadas são as questões de afinação e timbre no microcosmo da bateria. Neste sentido podemos concluir que a ideia de afinação traz incorporada em si a noção de timbre tanto quanto esta engloba a noção de afinação, de modo que, ao discutirmos e refletirmos sobre a peculiaridade da afinação de um baterista, estamos falando de seu timbre e mais, em ambos os casos, estamos falando da singularidade no toque deste indivíduo, ao manipular seu instrumento, tanto quanto estamos pensando no espaço como um dado externo que influencia no agenciamento destes aspectos – o timbre, a afinação – e a calibragem contida no ajuste de seu toque.

<sup>64</sup> For some instrumentalists, the development of what musicians call touch is a pertinent issue.

<sup>65</sup> The ‘very personal sound that drummers produce’ rests not only in the ‘choice of sticks and choice of tips, but also in the hands, in the execution, and in the amount of force used.

<sup>66</sup> The location and touch of a drummer’s stick can produce widely contrasting timbres.

<sup>67</sup> Vale apontar que, num nível profundo de detalhamento das especificidades sonoras relativas aos inúmeros timbres que podem ser produzidos na bateria (pratos e tambores), através das múltiplas possibilidades de combinação entre toques, posições, intensidades e movimentos, existem elementos que na maioria das vezes serão reconhecidos apenas pelos pares instrumentistas, músicos que entendem em detalhes, e a partir de suas experiências, as particularidades da prática deste instrumento.

<sup>68</sup> It also varies from room to room. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DlXMosPTZds> (acesso em 01/06/2018).

Este terceiro dado, o toque, é o que expande a paleta tonal da afinação da bateria, ou seja, é nas múltiplas possibilidades de combinação entre as variações na intensidade do toque e as diferentes regiões da pele do tambor (ou da superfície do prato) em que se toca, que o instrumentista deposita suas intenções para produzir o som que lhe agrada e lhe é desejado no momento e que, pela repetição e recorrência ao longo de sua trajetória artística, se torna uma marca pessoal, um registro associado a seu nome próprio, sua atuação, e eventualmente contribui decisivamente para a construção de sua reputação. Uma assinatura como se diz ordinariamente.

Um segundo aspecto relevante na atuação dos bateristas, e que se relaciona de forma direta com a personalidade individual, contribuindo decisivamente para a construção da identidade musical, é o fenômeno do *groove*, ou seja, a experiência funcional mais imediata do papel desempenhado pelos bateristas na música popular – tocar estruturas rítmicas regulares que são percebidas por outros músicos e espectadores, e, conseqüentemente, ligadas de forma sensorial e afetiva, às noções de balanço, *swing* e ritmo.

O fenômeno do *groove* está muito associado à forma como cada baterista entende e se relaciona com a noção de tempo<sup>69</sup>. De forma breve, situamos a questão em torno do espaço de tempo que subsiste entre duas batidas regulares que remetem a uma fonte externa “confiável<sup>70</sup>”. Ainda que uma ideia de música associada à regularidade métrica seja mais uma dentre as diversas abordagens estéticas possíveis, esta é uma ideia central no que se refere à noção de *groove* (MONSON, 1996: 26) e é também uma ideia central na música popular, em especial quando esta se relaciona à dança.

Monson trata a questão do *groove* em termos de interação entre diferentes intérpretes, observando que os papéis desempenhados pelos instrumentistas remetem a funções específicas. Estas funções denotam escolhas específicas, individuais e/ou coletivas, dentre uma gama de possibilidades para estabelecer conexões (da mais livre a mais estável) com o tempo métrico musical. Em sua concepção, a autora afirma que “a estética do ritmo e a ideia de um bom tempo são subjacentes à função instrumental<sup>71</sup>” (MONSON, 1996: 27) que cada indivíduo

---

<sup>69</sup> Nós nos referimos aqui ao tempo métrico na *performance* musical, seja ele tocado de maneira regular ou irregular.

<sup>70</sup> Falamos da relação intérprete-metrônomo. O tempo interno de um intérprete remete (intencionalmente ou não) à ideia de regularidade temporal que o metrônomo estabelece com rigidez.

<sup>71</sup> The aesthetics of rhythm and the idea of good time underlie every instrumental role in the ensemble.

desempenha num grupo. É esta ideia que norteia sua discussão sobre *groove* (balanço) e *feeling* (sentimento).

Falando do ponto de vista da fenomenologia, Tiger Roholt (2014: 2-6) empenha-se em conceituar a noção de *groove* relacionando-o essencialmente a uma estrutura de sentimento que emerge da experiência musical vivenciada pelo indivíduo engajado na música como intérprete e/ou espectador. Deste modo Roholt estabelece quatro parâmetros centrais para esclarecer a ideia de *groove* em música: a) o *groove* possui uma sensação; b) a noção de *groove* envolve corpo e movimento corporal; c) entender um *groove* é antes de tudo sentir e ser afetado por ele; e d) compreender e sentir-se afetado por um *groove* são experiências que ocorrem através do corpo. Para além deste esquema conceitual que emerge de sua abordagem, o autor lança luz sobre duas ideias centrais para a compreensão e discussão da noção de *groove*. São elas: 1) as nuances de tempo; e 2) sua dimensão afetiva.

Esta nuance de tempo deriva da ideia de nuance musical que, de acordo com Roholt (2014: 20), “costuma ser definida como uma nota tocada levemente acima ou abaixo de um tom específico ou levemente antecipada ou atrasada no tempo<sup>72</sup>”, de forma que “as nuances de tempo são apenas um aspecto das nuances musicais<sup>73</sup>”. Ainda segundo Roholt, a noção de nuance musical opera no nível preconceitual, ou seja, as “nuances musicais são tons, métricas, e assim por diante, que são percebidos no nível mais superficial de representação da consciência”<sup>74</sup> (Idem: 21), o que significa dizer que a despeito da percepção que fazemos delas, estas nuances não possuem representação simbólica precisa. Lerdahl e Jackendoff (1983: 3) consideram a existência de um tipo de conhecimento inconsciente, intuitivo que fornece subsídios para um ouvinte experimentado<sup>75</sup> “organizar e tornar coerentes os padrões de superfície de pitch, ataque, duração, intensidade e timbre<sup>76</sup>” que tornam possível, a este indivíduo, reconhecer e decodificar uma extensa gama de informações que vão, por exemplo, do reconhecimento de um idioma musical a detalhes de interpretação que revelam a singularidade de uma *performance*. Deste modo, “mesmo que não possamos conceituar a diferença (as diferenças não aparecem na notação musical), estas diferenças estão presentes na

<sup>72</sup> A musical nuance is typically defined as a note performed slightly raised or lowered in pitch or early or late in time.

<sup>73</sup> Timing nuances are just one sort of musical nuance.

<sup>74</sup> Musical nuances are pitches, time values, and so on, which are perceived at the shallowest level of conscious representation.

<sup>75</sup> Consideramos de nossa parte que um intérprete é antes de tudo um tipo de ouvinte experimentado bastante informado.

<sup>76</sup> Organize and make coherent the surface patterns of pitch, attack, duration, intensity, timbre, and so forth.

percepção consciente (nós ouvimos as diferenças<sup>77</sup>)” (ROHOLT, 2014: 23) e são parte importante do engajamento na experiência musical de todo músico.

Um exemplo clássico nos é fornecido por Ingrid Monson (1996: 53), quando a autora apresenta algumas representações visuais possíveis para microdiferenças na condução rítmica que bateristas de *jazz* executam no prato de condução.



Exemplo 1: Família de ritmos *shuffle* (MONSON, 1996: 53)

O exemplo acima tenta captar de forma aproximada nuances de tempo no padrão clássico de condução rítmica do *jazz* que, de acordo com Roholt (2016: 75), na prática diária dos músicos, não se refere apenas ao padrão rítmico esquematicamente representado, mas sim a um “*groove* que é obviamente um componente central do *jazz*”<sup>78</sup>, e que na experiência auditiva se mostra substancialmente mais rico e complexo do que sua representação simbólica faz supor.

Neste mesmo exemplo, as aproximações dos tempos 3 e 1 do compasso, representadas por variações entre tercina de colcheia, colcheia, semicolcheia e fusa, a partir dos tempos 2 e 4, nos dão uma dimensão do que Roholt entende por nuance de tempo. Entretanto este fenômeno é muito mais rico e complexo do que sua representação visual nos sugere, pois nesta a condução rítmica aparece congelada no tempo e isolada de seu contexto. Na prática, a nuance rítmica resulta de um conjunto mais amplo de fatores.

<sup>77</sup> Even though we cannot conceptualize the differences (the differences do not show up in music notation), these differences show up in conscious representation (we hear the differences).

<sup>78</sup> A swing groove which is obviously a central component of jazz.

Assim, podemos inferir que as nuances de tempo, que emergem na *performance* de um baterista, resultam das interações possíveis entre: a) um intérprete e sua própria relação subjetiva com o tempo métrico musical; b) diferentes intérpretes mediados pela forma singular com que cada um interage com seu próprio tempo interno<sup>79</sup>; c) a perspectiva de um tempo externo mais ou menos compartilhado; e d) a perspectiva de uma estrutura musical que é subjacente à atuação de todos. Convém lembrar a ubiquidade da improvisação na mediação destas interações. Deste modo podemos dizer que a noção de *groove* e seu entendimento<sup>80</sup> resultam de uma relação profícua entre um todo e suas partes, que é transversalmente atravessado pela improvisação musical, tal como nos fala Raphael Ferreira da Silva (2017: 10), ao discutir a interação musical a partir da perspectiva sistêmica.

[...] no contexto de criação musical coletiva implícito na improvisação em música popular instrumental, o todo é simultaneamente produto 1) das especificidades das partes constituintes (sujeitos + elementos conceituais); 2) das relações e interações existentes entre essas partes; 3) da ordenação e organização que, ao mesmo tempo em que são resultantes dessas relações e interações, também as conduzem; 4) dos ajustes estabelecidos a partir das emergências decorrentes desse conjunto de eventos.

Silva nos apresenta a ideia de ajuste entre partes distintas num todo performático como um dado fundamental para se compreender a interação musical num coletivo. De nossa parte, reforçamos a noção de ajuste mútuo operada por Schutz (1964) e o quanto as ideias sobre interação musical apresentadas até aqui, tanto associadas à sonoridade como ao *groove*, reforçam a tese de Frith (1996) sobre a constituição da identidade musical como um processo

<sup>79</sup> As noções de tempo interno e tempo externo remetem a Alfred Schutz, que por sua vez deriva seu pensamento da *durée* de Bergson. De acordo com Schutz (1964: 170-171), o ponto de mutação entre os tempos interno e externo é a medida. O tempo externo é mensurável pelo relógio ou pelo metrônomo (no caso da música). Para a dimensão do tempo interno não há critério objetivo, ele é a própria sensação da experiência vivida. Desta maneira quando falamos sobre dois intérpretes que compartilham de um mesmo tempo externo, referimo-nos ao modo como cada um percebe e se posiciona em relação ao tempo da música (seu andamento, sua pulsação). Há de se considerar para esta noção do tempo externo de Schutz as idiossincrasias de cada indivíduo, tendo em vista o fato de que a forma como cada um percebe, sente e interage com o tempo métrico é única. O tempo interno por sua vez é sensorial e se ajusta de acordo com a experiência singular de cada intérprete na ação performática (que possui incorporada em si eventos que se desenrolam na dimensão externa do tempo tais como tocar o instrumento, ler uma partitura e se ajustar a possíveis restrições do ambiente). Deste modo podemos concluir que o fluxo de consciência de um intérprete é permeado constantemente pelo delicado equilíbrio entre estas duas dimensões temporais.

<sup>80</sup> Falamos de um entendimento em tempo real na experiência vivida *in loco* no ato mesmo da performance e de uma outra compreensão que ocorre *a posteriori*, quando está em jogo outra experiência igualmente importante, mas que resulta em processos internos mais autocentrados na escuta do indivíduo tal como quando ouvimos uma música e tocamos junto.

iterativo, socialmente construído de fora para dentro, ou seja, é através da música que as identidades musicais são forjadas e não o inverso. Seguimos.

O último aspecto musical que pretendemos discutir é a relação entre o fraseado e a identidade musical. De acordo com Berliner (1994: 127), os “improvisadores [intérpretes jazzistas] tratam elementos musicais fundamentais na formulação de frases de forma pessoal<sup>81</sup>”, de modo que para além do desenvolvimento de habilidades pessoais que impactam diretamente na produção da sonoridade, e das idiossincrasias próprias das relações singulares que cada músico estabelece com a noção de tempo e seus pares, a formulação de frase e sua consequente aplicação em contextos musicais diversos refletem a posição de sujeito que é adotada, com vistas à transmissão de uma identidade musical individual específica.

Para Paul Berliner (1994: 127-135), o fraseado possui, dentre seus elementos constitutivos mais importantes, dados como acentuação, articulação, divisões simétricas e assimétricas dos tempos, extensão fraseológica, tratamento melódico e harmônico, e o que o autor denomina como “mudanças nas convenções interpretativas<sup>82</sup>” (BERLINER, 1994: 130) dos instrumentos e suas características particulares de execução.

No universo específico que o presente texto discute, quer seja, a *performance* de bateristas, a noção de frase ganha contornos bastante específicos. Berliner (1994), por exemplo, fala sobre a formulação de frase no caso dos bateristas, apontando para a manutenção do tempo e as interações singulares que diferentes bateristas produzem com esta manutenção do tempo, especialmente do ponto de vista da condução rítmica<sup>83</sup> executada iterativamente no prato de condução.

Já Monson (1996: 57) chama atenção para o fato de que “a ideia de um membro sustentando um padrão rítmico que é colocado em oposição a outros padrões [tocados por outros membros]<sup>84</sup>” representa um ponto de contato com a percussão afro-caribenha, e neste sentido a autora identifica uma relação análoga entre o *jazz* (com seu padrão rítmico tocado no prato de

---

<sup>81</sup> Improvisers treat fundamental musical elements of phrase formulation in personal ways.

<sup>82</sup> Changing performance conventions.

<sup>83</sup> Nosso entendimento para a noção de condução rítmica refere-se a um espectro mais amplo da *performance* dos bateristas. Se para autores como o próprio Berliner (1994) e Ingrid Monson (1996), a ideia de condução rítmica tem como foco principal as figuras rítmicas executadas no prato de condução [“swing time” ou “ride cymbal beat”] (MONSON, 1996: 53-54), nosso entendimento desta noção contempla o complexo conjunto formado pela interação entre os quatro membros de um instrumentista, acionando diferentes partes do instrumento diacrônica e/ou sincronicamente, num delicado equilíbrio que envolve timbres variados e intensidades distintas, mediados pela interação com o tempo métrico musical. Lembrando que este tempo possui uma gama variada entre a exposição mais flexível e a mais rígida.

<sup>84</sup> This idea of one limb carrying a solid repeating rhythmic pattern that other rhythms are played against.



condução em oposição às intervenções executadas por membros distintos em outras partes do instrumento) e os grupos de percussão Ewe de Gana (Idem). O mesmo ocorre na música brasileira. Quando observamos, por exemplo no samba, a relação entre padrões rítmicos estáveis (condução no prato ou a marcação no bumbo) justapostos a variações improvisadas (por exemplo a mão esquerda de um baterista destro “passeando” entre a caixa e os tambores), interagindo com uma melodia executada por um solista. Nestas situações convém lembrarmos das diversas adaptações dos ritmos brasileiros (tocados em instrumentos de percussão) e suas transposições para a bateria – processo em que é comum associações entre partes da bateria e instrumentos de percussão<sup>85</sup>.

Para Monson, naqueles conjuntos de percussão (caribenhos ou africanos) onde há um instrumento desempenhando uma função fixa clara, o “padrão [rítmico] repetitivo” executado por este instrumento “é o ponto de referência contra o qual os outros instrumentos orientam seus próprios padrões [rítmicos]”<sup>86</sup> (MONSON, 1996: 57), ao passo que, no microcosmo representado pela bateria, “um instrumentista coordena as múltiplas partes rítmicas” que interagem entre si e estas “por sua vez deverão se associar ou se interligar com as outras camadas de instrumentos que compõem um grupo”<sup>87</sup> (Idem).

Portanto, quando falamos sobre frase e fraseologia no universo performativo de bateristas este é o pano de fundo para boa parte da discussão<sup>88</sup>. Temos um conjunto de padrões rítmicos que é tocado de forma repetitiva na perspectiva do fluxo musical, que para fins teóricos, denominaremos neste trabalho como sendo a *superfície iterativa*; e um conjunto de padrões rítmicos que é mais improvisado, que ora reforça esta superfície iterativa e ora a contrapõe, possuindo como foco o diálogo (respondendo e propondo em forma de contrafluxo) com um possível solista. A este segundo conjunto daremos o nome de *superfície propositiva*.

Essas duas superfícies derivam da perspectiva apontada pelo baterista Michael Carvin que relaciona a manutenção do tempo (aqui de nossa parte acrescentaríamos a

---

<sup>85</sup> No quarto capítulo desta tese, aprofundaremos este assunto. Discutiremos duas diferentes perspectivas e abordagens para desenvolvimento deste processo de transposição dos ritmos brasileiros para a bateria.

<sup>86</sup> This repeating pattern is the reference point against which the remaining percussion instruments orient their patterns.

<sup>87</sup> One player coordinates the multiple rhythmic parts, which in turn must hook up or interlock with the remaining instrumental layers of the ensemble.

<sup>88</sup> Convém aqui um breve esclarecimento a esta colocação. Estamos falando de uma *performance* idiomática, que supõe células e padrões rítmicos específicos como parte do estilo. Há, entretanto, contextos musicais em que a regularidade métrica, seus padrões e células não são um dado central, de modo que nestes casos não se configura este tipo de relação que descrevemos acima como pano de fundo para a discussão. Pelo menos não como dado central de reflexão teórica.

sustentação do *groove*, o balanço) a um estado “sólido”; e as partes mais livres, improvisadas no “calor” da interação musical, a um estado “líquido” (CARVIN apud. MONSON, 1996: 55). Podemos expandir esta concepção e associar estes estados da expressão musical ao direcionamento da abordagem que se faz: o foco é funcional e dialógico quando num estado “sólido”; ou é ornamental, dialógico e propositivo quando em estado “líquido”. De forma breve, como destaca Monson (1996: 59), a propósito dos membros de um instrumentista (destro neste caso), a “mão esquerda do baterista toca ritmos que são mais ‘líquidos’ do que o ritmo ‘sólido’ executado no prato de condução<sup>89</sup>”. A autora complementa seu raciocínio ponderando o fato de que “a qualquer momento, o baterista pode dirigir a atenção desta mão esquerda para outros membros do conjunto<sup>90</sup>” ou seja, interagir com uma melodia específica (improvisada ou não), e a partir deste ponto “assumir uma linha rítmica independente que pode ou não influenciar o que é tocado pelos outros membros do conjunto<sup>91</sup>”, de modo que estes estados apontados por Carvin podem se alternar no curso do tempo ou se justapor durante uma *performance*.

Na concepção clássica de frase, sua definição está muito ligada à noção de melodia com altura definida, que implica numa progressão harmônica que lhe é subjacente, e sua materialização se dá através de certa organização por uma estrutura rítmica (SCHOENBERG, 2012). Para autores como Leon Stein (1962), a ideia de frase é convencionalizada pelo seu comprimento (usualmente formada por quatro compassos), o que de acordo com o autor, implica na definição desta como sendo a menor unidade de uma estrutura composicional.

Stein, portanto, considera uma subcategoria que é a semifrase, ou seja, uma estrutura menor, mas que é parte de sua concepção de frase. De sua parte, o autor Jan LaRue (1992: 9), ao descrever suas dimensões de análise, associa a ideia de frase às “pequenas dimensões<sup>92</sup>”, sem se preocupar em convencionar um tamanho exato em número de compassos, apenas apontando que “para algumas composições os blocos básicos de construção ou módulos musicais são a frase, dentro dos quais estudamos as interações entre subfrases ou os motivos que os compõem<sup>93</sup>”. LaRue pondera ainda que, em alguns estilos musicais, estes blocos básicos são estruturas mínimas “consistindo meros motivos<sup>94</sup>” (LARUE, 1992: 9). Concepção esta que

<sup>89</sup> The drummer’s left hand plays rhythms that are more liquid than the solid ride-cymbal rhythm.

<sup>90</sup> At any given moment, the drummer can choose to direct the attention of the left hand to other members of the ensemble.

<sup>91</sup> [...] to asserting an independent rhythmic line that may or may not influence what other ensemble members play.

<sup>92</sup> Small Dimensions.

<sup>93</sup> For some pieces the basic building-block or musical module will be the phrase, within which we study the interactions of the subphrases or motives that make it up.

<sup>94</sup> Consisting merely of a motive.

se aproxima da noção de níveis arquitetônicos desenvolvida por Cooper e Meyer (1960), segunda a qual a organização estrutural de um grande conjunto de músicas<sup>95</sup> é baseada no agrupamento de componentes musicais segundo uma ordem crescente (e hierárquica) – pequenas estruturas que se combinam, formando estruturas médias, que se combinam novamente, formando estruturas maiores, que também são combinadas e assim sucessivamente<sup>96</sup>.

Das abordagens apresentadas acima, nos interessa sobremaneira as concepções de LaRue e Cooper e Meyer que nos possibilitam operar no nível fenomenal, para além do aspecto estrutural presente nas discussões fraseológicas<sup>97</sup>. Ainda que as concepções mais clássicas sejam válidas, não as consideramos centrais para nossos propósitos pelo fato de que a ideia de frase na *performance* dos bateristas se materializa (na maioria das vezes) em pequenos fragmentos rítmicos, motivos isolados em forma de acompanhamento, que pontuam aspectos melódicos e harmônicos presentes na *performance* de outros músicos, isto é: o que usualmente chamamos de acompanhamento. Deste modo podemos apontar que a noção de frase neste microcosmo que estamos estudando é orientada fundamentalmente em termos de improvisação e é endereçada ativamente por duas vias, que não necessariamente se distinguem com clareza: a) o acompanhamento; e b) o solo. Logo, falamos em improvisação orientada para o tema e/ou improvisação direcionada para o solo.

Esta ideia que enfatiza o protagonismo da improvisação na *performance* de bateristas se ajusta à concepção de Cook (2003) que aponta para uma abordagem musicológica mais centrada na *performance* do que no texto musical reificado, ou seja, entendendo-a tal qual um “*script*” – um conjunto aberto, mais ou menos estruturado de relações entre as demandas da composição (partitura, *lead-sheet*, ou mesmo orientações orais) e a ação de um intérprete. Se Cook fala em *script*, pensando num amplo espectro, sem fazer distinções contextuais por especificidades de instrumentos e seus microcontextos de ação, de nossa parte poderíamos aprofundar esta noção de *script*, tomando-a como sendo o pano de fundo que é predominante

---

<sup>95</sup> O foco de Cooper e Meyer em seu trabalho é bastante claro: os autores estão discutindo e analisando a estrutura rítmica da música de arte ocidental, de origem europeia.

<sup>96</sup> Os autores falam em “notas individuais agrupadas em motivos, motivos em frases, frases em períodos, etc.” [Individual tones become grouped into motives, motives into phrases, phrases into periods, etc.] (COOPER e MEYER, 1960: 2).

<sup>97</sup> Isto significa que na *performance* de bateristas, que é substancialmente orientada pela improvisação musical, o olhar estrutural que entende a noção de frase como parte da estrutura composicional criada em tempo diferido, em muitos casos é insuficiente para discutir e detalhar uma prática em que a ideia de frase pode se projetar como sintoma da interação musical, produto da *performance* em tempo real, resultando portanto do encontro com a *performance* de outrem que é mediado por estruturas musicais dadas, essas sim, *a priori* – a interpretação de uma canção, uma *lead sheet*, uma composição com instruções orais, etc.

nas práticas performáticas de bateristas – em maior ou menor grau o *script* de Cook constitui o território mais usual da *performance* de um baterista.

Na música popular de uma forma geral, há uma grande circulação de composições num formato aberto, receptivo à improvisação enquanto parte integrante de sua completude, ou seja, criações que “são meros esquemas que deverão ser preenchidos no curso do tempo por força de influências externas (como as tradições interpretativas)<sup>98</sup>” (BENSON, 2003: 128), nas quais podemos perceber que o *script* mencionado por Cook se materializa em “obras minimamente constituídas pela partitura<sup>99</sup>”, como nos fala Benson (Idem: 129), ou meras orientações orais que confiam ao intérprete um imenso grau de liberdade para expressão de sua musicalidade ou, para falar nos termos da presente discussão, construção e apresentação de uma identidade de si.

Berliner (1994: 63) reforça esta posição ao apontar que a história do *jazz* está repleta de “músicas e peças compostas [apenas] de uma melodia e sua progressão harmônica<sup>100</sup>” que têm servido de estrutura para expressão e improvisação de seus intérpretes, tanto quanto lhes serve como espaço para construção e negociação de suas próprias identidades musicais.

Retomando nossa discussão sobre fraseado, podemos acrescentar que as bases, para o desenvolvimento fraseológico de instrumentistas em geral, estão associadas a modos, escalas, progressões harmônicas, padrões rítmico-melódicos etc. Neste sentido, ainda que no momento da *performance* de um baterista, o manuseio de elementos melódico-harmônicos não seja tão específico quanto o de outros instrumentistas (e.g. um pianista ou baixista), especialmente no sentido de tocar notas especificamente associadas a acordes, escalas, ou modos, “as razões para o instrumentista [baterista] escolher tocar em partes específicas de sua bateria [tambores ou pratos específicos] em determinados pontos da música, inclui aspectos harmônicos<sup>101</sup>” (MONSON, 1996: 61), tanto quanto aspectos melódicos associados à estrutura sobre a qual se toca, às convenções interpretativas a que se remete o instrumentista e à orientação fraseológica presente em sua interpretação.

Temos, então, uma superfície “visível” (ou audível) na *performance* de um baterista, que traz à tona um conjunto de interações que ocorrem no plano fechado, mental e

<sup>98</sup> Are merely ‘schemas’ that are ‘filled in’ over time by way of external influences (such as performing traditions).

<sup>99</sup> Works are only minimally constituted by scores.

<sup>100</sup> Composed pieces and tunes consisting of a melody and an accompanying harmonic progression.

<sup>101</sup> The player’s reasons for choosing to play on certain parts of the drum set at particular points in the music include harmonic ones.

abstrato, que é a própria interação do baterista com a superfície rítmica (LARUE, 1992) da(s) melodia(s) de uma música, seja ela previamente acordada ou improvisada. Neste ponto Monson (1996: 60-61) nos chama a atenção para o fato de que, ao comentar sobre uma possível abordagem melódica<sup>102</sup> da parte de um baterista, fala-se em termos de ritmos melódicos que exploram diferentes partes da bateria (tambores e pratos) afinados de forma contrastante uns aos outros, de modo que estes “ritmos melódicos<sup>103</sup>” são representações que “imitam uma melodia [dada *a priori*] ou a linha [melódica] de um solista<sup>104</sup>”, ou mesmo que apontam para “o desenvolvimento de ideias temáticas tocadas em diferentes alturas e timbres pela bateria<sup>105</sup>”.

Gostaríamos de comentar um último dado em relação ao aspecto fraseológico enquanto parte constituinte da identidade musical de um baterista, no que diz respeito à relação entre o desenvolvimento fraseológico de um intérprete e seus próprios referenciais estético-musicais.

Neste sentido os apontamentos feitos por Berliner (1994: 127-145), em relação às habilidades individuais dos instrumentistas de *jazz*, ainda que muito vinculados à relação ensino-aprendizagem ou modelo-aprendiz, são interessantes pois revelam a noção de fraseado como sendo parte de um vocabulário que é incorporado pelo músico, ao longo de processos singulares de assimilação, e incluem estratégias diversificadas, não raro particulares, de apreender a *performance* de outros músicos (sejam eles consagrados ou não).

Assim, o autor aponta para o fato de que instrumentistas jovens, ao longo do tempo, “redefinem seus objetivos artísticos iniciais ao incluir uma mistura das principais características de seus improvisadores [intérpretes] favoritos<sup>106</sup>” (BERLINER, 1994: 138) que pertencem a uma linhagem instrumental comum. Segundo o autor, é este tipo de abordagem que “possibilita aos estudantes [e jovens profissionais] se moverem no sentido de forjar um estilo pessoal<sup>107</sup>” (Idem: 138). O autor comenta sobre a importância da discografia gravada e o modo como esta se apresenta de maneiras variadas para diferentes sujeitos, ou seja, Berliner chama atenção para o fato de que o modo singular como cada intérprete irá se relacionar com materiais musicais disponíveis a todos, de forma que “um mesmo solo [registrado em um dado suporte] se torna

<sup>102</sup> Para maiores informações acerca desta ideia que nos remete à figura de um baterista melódico, ver as discussões empreendidas em nossa dissertação de mestrado (C.f. DIAS, 2013), especialmente nos trechos compreendidos entre as páginas 52-53 e 83-85.

<sup>103</sup> Melodic rhythms.

<sup>104</sup> Imitate the melody or the soloist's line.

<sup>105</sup> Ideas developed by being played at different pitches and timbral levels around the drum set.

<sup>106</sup> Redefine their early artistic goals to include an amalgam of the features of their favourite improvisers within their instrument's lineage.

<sup>107</sup> Enables students to move in the direction of forging personal styles.

atrativo a diversos músicos jovens, e frequentemente cada um extrai diferentes lições dele, possivelmente extraíndo dele diferentes frases para seus próprios vocabulários<sup>108</sup>” (Idem: 138).

### 1.5 A identidade musical enquanto discurso

Para fecharmos o presente capítulo, gostaríamos de traçar um breve comentário final acerca da produção das identidades musicais. Comentamos anteriormente sobre o estatuto da identidade, na modernidade tardia, que aponta para um entendimento desta como sendo um processo, perspectiva contrária às posições essencialistas que naturalizam a identidade, pensando-a de maneira reificada e unificada. Ou como nos fala Hall (1996: 108), ao apontar que, “na modernidade tardia”, as identidades são “cada vez mais fragmentadas e fraturadas”, ou seja, suas totalidades serão sempre retalhos suturados, amarrados, junções precárias, “multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições, que podem se cruzar e ser antagônicas”. O autor ainda chama atenção para a centralidade da linguagem no processo de fabricação das identidades, ao afirmar que estas “são construídas dentro e não fora do discurso” (Idem: 108).

Parece-nos que a produção de identidades musicais não escapa às instabilidades e indeterminações dos discursos que tencionam lhes dar forma. Temos, naqueles aspectos musicais que discutimos anteriormente (a sonoridade; o *groove*; e o fraseado), traços da linguagem musical (discursos em si) que dão uma dimensão parcial da constituição da identidade musical de um intérprete. Parcial porque outra parte considerável destas identidades é forjada pelos discursos oral (e/ou textual) e visual, ou seja, a linguagem que fala sobre a linguagem musical, e ambas falando (vacilantemente) sobre a identidade pessoal e musical de um dado baterista.

Desse modo, e partindo do princípio exposto por Hall que considera a construção da identidade a partir de discursos, práticas e posições de sujeito, podemos apontar que, neste contexto em que estamos trabalhando, isto é, o lugar da identidade do intérprete, baterista, atuante no campo da música popular, em especial aquela em que a improvisação desempenha certo protagonismo, a identidade musical se faz presente por meio de duas instâncias

---

<sup>108</sup> The same solo appeals to several young musicians, each commonly derives unique lessons from it, perhaps selecting diferente phrases for their own vocabularies.

profundamente entrelaçadas: 1) através da *performance*, ou seja pela ação prática e; 2) pelos discursos adotados.

Ambas as instâncias revelam tomadas de posição por parte do sujeito e têm como finalidade informar ao mundo quem se é ou se pretende ser. Ou como o indivíduo em questão se imagina reconhecido pelos outros com quem se relaciona. Porém, como nos fala Silva (2000: 78), “a linguagem vacila”. Há um espaço impreciso, indeterminado neste processo entre a(s) identidade(s) que se pretende transmitir de si e a compreensão (interpretação) que o outro fará desta mensagem. Seja ela produzida em uma ação, uma *performance* musical, seja um discurso relativo à própria ação.

De certa forma uma *performance* musical é também um discurso. Estamos separando forçosa e esquematicamente estas duas instâncias, mas sabemos que na prática a ação e o discurso ocorrem de forma bastante integrada. A ação, ou *performance* musical, é um discurso na medida em que adotamos, por exemplo, a posição de Monson (1996) que considera a *performance* jazzista uma forma de diálogo, em que os instrumentistas estão de fato dizendo algo de si, de sua experiência de vida, de sua cultura, enfim de sua visão de mundo. Assim podemos dizer que o discurso, na produção da identidade musical, é *performance* (se manifesta tanto pela sonoridade, pelo *groove*, pelo fraseado, quanto pelo gestual, pela postura e pela interação com outros músicos e o próprio público); mas é também a fala que se faz, o texto que se produz, a imagem que se cria, enfim, tudo aquilo que é construído para representar a si mesmo (apresentar sua identidade), por outros meios que eventualmente são extramusicais.

Assim convém lembrar um dado fundamental presente nas músicas de caráter improvisado, i.e., a incerteza futura, a expectativa do que pode suceder no futuro próximo, no momento seguinte. Apesar dos inúmeros referentes e dos diferentes graus de restrição que podem subsistir nos vários contextos de improvisação musical (a canção, o *jazz*, livre improvisação, no rock) e a despeito da história que se carrega acumulada pelas diversas experiências vividas, podemos afirmar que há uma incerteza fatal depositada na experiência de um futuro imediato que é antecipado iterativamente durante a *performance* musical<sup>109</sup> e que é determinante nesta concepção de uma identidade musical que é constituída em processo, como indicamos anteriormente.

---

<sup>109</sup> Esta incerteza encontra-se depositada tanto no material (as músicas em si) como nos intérpretes e no público que experimenta aquela *performance*. Aliás vale ressaltar que somos simpáticos à noção de *performance* musical desenvolvida por Cook (2003, 2013) que considera a música gravada um tipo particular de *performance* musical. Neste sentido a produção da identidade através da música se dá não só pelo engajamento na experiência musical *in loco*, ou seja, ao vivo; mas se dá também pelas músicas que se escuta em diferentes tempos, ou seja, pela trilha sonora do dia a dia.

Portanto esta abertura para um futuro incerto é parte fundamental do processo de fabricação das identidades com e através da música, ou seja, das identidades musicais que discutimos, ao longo deste texto. É precisamente neste sentido que Frith denomina o “eu em processo”, ou seja, nesta abertura do sujeito para a experiência incerta do futuro imediato, vivenciado com e através da *performance* musical, ou seja, é na expectativa de comunicar algo de si para o mundo que as identidades musicais são forjadas através do engajamento na experiência musical. É pela abertura e pela receptividade ao outro, mas é também pelo posicionamento individual frente a outrem que são negociadas e consequentemente produzidas as identidades musicais dos bateristas. E é sobretudo pela mediação da improvisação musical que estas negociações ocorrem, uma vez que, como notamos no início do presente texto, o ambiente da improvisação desempenha papel fundamental no campo da ação dos bateristas em geral e, mais acentuadamente, nas músicas de caráter improvisado que nos propusemos a discutir neste trabalho.

E estas noções de abertura, tomadas de posição e negociação frente ao outro e nos diferentes ambientes e territórios de atuação musical, estão embutidas nos aspectos sonoros que discutimos anteriormente, notadamente nas ideias de sonoridade individual, do *groove* e de fraseado que localizamos no interior da constituição da identidade musical individual.



## 2. Sobre estilo em música

*Pensar sobre, falar de, ou fazer música: todas estas atividades implicam em referências taxonômicas mais ou menos detalhadas, cuja estrutura – sem citar sua própria existência – geralmente são dadas como certas<sup>110</sup> (Franco Fabbri)*

A noção de estilo em música é um problema. No capítulo anterior, quando debatemos a questão da identidade musical, falamos brevemente sobre sua relação com os sistemas classificatórios. Na ocasião este assunto veio à tona pelo fato de constatarmos que a identidade é produzida pelo discurso, e uma de suas marcas é a diferença. Esta por sua vez é delimitada através de sistemas classificatórios que caracterizam, descrevem e designam posição, no intuito de tornar a identidade reconhecível e eventualmente replicável.

O estilo em música é também um produto de sistemas classificatórios. Podemos acrescentar que estilo é uma questão de hábito pela recorrência. E mais: podemos pensá-lo em termos micro ou macrocontextuais, ou seja, do ponto de vista de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos engajados numa determinada prática musical. Podemos, ainda, conceber e debater a noção de estilo em música do ponto de vista cronológico e associar uma concepção estética, uma sonoridade, ou um jeito de tocar a uma época, a um momento específico. Enfim, definir e discutir estilo em música não é uma tarefa simples, tal qual nos fala Garrett Michaelson (2013: 149), a propósito da noção de estilo no universo do *jazz*: “podemos discutir as expectativas estilísticas gerais do *jazz* como um todo, ou o estilo pessoal de um único músico<sup>111</sup>”, de modo que o “estilo é, portanto, [simultaneamente] amplo e limitado, tornando-se um dos aspectos de classificação artística mais difíceis de se definir<sup>112</sup>” (Idem: 149). Amplo quando enfatiza sua discussão sobre todo o espectro de uma prática musical e limitado quando focaliza um item específico contido no interior desta prática. Portanto é nesta seara que vamos nos embrenhar, ao longo deste capítulo, propondo um debate conceitual mais amplo do ponto de vista da prática musical, ou seja, menos centrado no microcosmo do instrumento bateria, mas que se aplica a este tanto quanto se aplica ao ambiente de prática de outros instrumentos (instrumentistas).

---

<sup>110</sup> Thinking about music, talking about music, making music: all these activities imply reference to a more or less detailed taxonomy, whose structure – not to mention its very existence – is too often taken for granted (FABBRI, 1999: 1).

<sup>111</sup> We can discuss the overall stylistic expectations of jazz as a whole, or the personal style of a single musician.

<sup>112</sup> Style is thus both broad and limited, making it one of the aspects of artistic classification most difficult to pin down.

As conclusões preliminares a que chegamos anteriormente são antecipações de nossa própria intuição, produzidas a partir das discussões empreendidas no capítulo anterior, a propósito da identidade cultural e mais especificamente da identidade musical. Julgamos pertinente nos colocarmos algumas questões para estimular o debate que se segue. Assim, podemos nos indagar: o quê ou como definimos o estilo praticado (desenvolvido) por determinado intérprete, em um dado instrumento musical? O que significa possuir um estilo? Podemos incluir na discussão sobre estilo a ideia de identidade musical, pensando-a como elemento que singulariza a expressão artística de um sujeito?

Essas questões são parte estruturante do presente capítulo que se organiza em três eixos principais. Num primeiro momento, vamos localizar o objeto de nosso interesse focalizando nosso debate naquilo que é pertinente em relação à noção de estilo para o presente trabalho. No momento seguinte, vamos proceder em relação a uma concepção de estilo, uma definição que nos seja adequada. Em seu tópico final, este capítulo debate a ligação entre estilo e identidade.

## **2.1 Estilo em música**

A ideia de estilo na experiência humana perpassa inúmeros campos de atividade: podemos falar de estilo no mundo dos esportes (o jeito como um atleta atua na modalidade que pratica); podemos falar de estilo no universo da política (o jeito como um político atua em relação aos seus pares e à sociedade no exercício de sua atividade); podemos pensar o estilo no jeito de falar, agir e se relacionar das pessoas; e também podemos falar de estilo em arte. Sobretudo em arte, pois parece-nos que é neste lugar, no campo da expressão artística, que a noção de estilo se projeta com mais ênfase, não só do ponto de vista das singularidades, mas também dos contextos e tempos históricos.

Para o autor Leonard Meyer, a noção de estilo está intimamente ligada ao comportamento humano e aos diversos produtos deste comportamento. O autor é assertivo em sua definição, ao apontar alguns dos elementos presentes em seu conceito de estilo: padrão, repetição, escolhas, e limites: “estilo é a recorrência de padrões, seja no comportamento humano ou nos artefatos produzidos por este comportamento, que resultam de uma série de escolhas feitas à luz de um conjunto de restrições<sup>113</sup>” (MEYER, 1989: 3). No centro de sua argumentação

---

<sup>113</sup> Style is a replication of patterning, whether in human behavior or in the artifacts produced by human behavior, that results from a series of choices made within some set of constraints.

reside uma discussão sobre as restrições que demarcam uma norma e/ou um desvio desta na delimitação de estilo. É importante assinalar que a noção de estilo que está em jogo no discurso de Meyer engloba tanto uma acepção mais ampla do termo – falar em termos de correntes, grupos de indivíduos operando sob um ambiente comum, uma época, e um movimento criativo/expressivo; quanto se propõe a instrumentalizar discussões num espectro reduzido, i.e., diferenças, características e marcas específicas de indivíduos associados a um determinado estilo.

Partindo dessas considerações, podemos então falar sobre estilo tendo em vista duas dimensões distintas, mas profundamente interligadas: uma macro e outra microcontextual. Quando pensamos numa perspectiva macrocontextual, associamos a noção de estilo a uma prática musical ampla, e usamos o termo “estilo” de forma análoga à palavra “gênero”. De forma corriqueira, estamos nos referindo a um gênero musical. Quando falamos em termos aí sim estamos nos referindo ao estilo praticado, desenvolvido e disseminado por um grupo ou um indivíduo que atua no interior de uma determinada prática, ou gênero musical. Neste caso falamos de um estilo particular que habita o interior do estilo (macrocontextual).

Isto significa que podemos pensar sobre o estilo nos termos amplos de uma prática ou contexto musical, por exemplo o choro, o *jazz*, a música eletrônica, a música de câmara, o rock etc., e daí, seguindo diferentes gradações até chegarmos à prática individual de um intérprete, que por si só desenvolve um estilo pessoal<sup>114</sup> e habita o interior dos domínios de uma dimensão mais ampla.

## 2.2 O estilo na perspectiva macrocontextual

Em seu artigo sobre gêneros musicais, Felipe Trotta (2008) faz uma síntese das variantes que operam na construção simbólica dos gêneros musicais, abordando esta construção do ponto de vista da produção (músicos) e da recepção (espectadores). Trotta aponta para um conjunto de convenções sociosonoras que operam os processos de associações afetivas, comportamentais, éticas, visuais e, claro, sonoras, entre indivíduos e as diversas práticas musicais. De acordo com o autor, estas associações constituem um processo ativo e são elas que vão atuar na delimitação das fronteiras que classificam os gêneros musicais. Dentre as

---

<sup>114</sup> E.g. o *jazz*, o *jazz* dos anos 1960, o *free jazz*, o *free jazz* na Escandinávia – a *performance* de Tony Williams no quinteto de Miles Davis de meados dos anos 1960 ou a atuação do baterista norueguês Jon Christensen, em fins dos anos 1960.

convenções ou regras que atuam neste processo, o autor cita aspectos musicais<sup>115</sup>; além de aspectos semióticos, comportamentais, sociais e econômicos. Segundo o autor, no processo de classificação que produz o estilo em sua dimensão macro, os parâmetros sonoros exercem a primazia, de modo que as diversas disposições e ordenações dos eventos musicais se dão, em princípio, pelo afeto e pela identificação dos elementos sonoros. Meyer (1989: 10) reconhece que os “parâmetros externos – circunstâncias políticas e econômicas, crenças religiosas, correntes intelectuais e afins – [...] têm afetado significativamente<sup>116</sup>” a noção de estilo e sua história, entretanto sua preocupação é de ordem mais específica, ou seja, Meyer orienta sua discussão para um campo de imanência das restrições musicais. Sua preocupação se dá em relação aos elementos internos ao discurso musical – melodia, harmonia, ritmo, timbre etc.

O estilo, quando observado numa perspectiva abrangente como a de um gênero musical, resulta de um conjunto de restrições ou convenções que delimitam, ainda que de maneira “borrada”, as fronteiras da ação criativa dos intérpretes, compositores e instrumentistas que atuam em seu interior. Ao apontarmos esta indefinição nas fronteiras que delimitam os estilos, queremos enfatizar a possibilidade de superação destas, o que significa que, a despeito das inúmeras repetições periódicas dos componentes e das convenções estilísticas que limitam (COSTA, 2017), dão forma e fixam o estilo em sua perspectiva macro, há sempre espaço para o novo, além do fato de que “nenhuma peça [música] pode refletir perfeitamente todos os aspectos de um estilo<sup>117</sup>” como nos informa Michaelsen (2013: 149), tanto quanto nenhum estilo abarca todo desejo expressivo de um artista.

Disso decorrem duas consequências aparentemente contraditórias: 1) a noção de estilo supõe uma amplitude que em muitos casos “transborda” toda expressão individual que se encontra em seu interior e ao mesmo tempo; 2) que as expressões individuais, via de regra, não se limitam às convenções do estilo, de modo que, em se aproveitando dos diferentes graus de flexibilidade e permeabilidade das fronteiras dos estilos, e partindo de seu interior, são justamente estas expressões individuais que podem tencionar as próprias convenções e produzir linhas de fuga que movimentam e transformam as noções estéticas estabelecidas pelos estilos, como nos mostra Costa (2017).

Ao comentar sobre as limitações e restrições que dão contorno aos estilos musicais, Meyer (1989) aponta que estas mesmas limitações e restrições são aprendidas e incorporadas

---

<sup>115</sup> E.g. melodia, harmonia, ritmo, arranjo, instrumentação e sonoridade.

<sup>116</sup> External parameters – political and economic circumstances, religious beliefs and intellectual currents, and the like – have continually impinged upon the theory and practice of music.

<sup>117</sup> No single piece can perfectly reflect every aspect of a style.

tanto pelos que se balizam por elas no fazer artístico, i.e., compositores, intérpretes e produtores, quanto por aqueles que irão fruir do produto deste fazer artístico (os ouvintes e espectadores). Ainda de acordo com o autor, este aprendizado resulta fundamentalmente “da experiência em executar e ouvir ao invés da instrução formal em teoria musical, história ou composição<sup>118</sup>” (MEYER, 1989: 10). É neste sentido que o autor qualifica a noção de estilo como tácita, dado que nos remete à epígrafe do presente capítulo, e coloca Meyer (1989) em acordo com Fabbri (1999), para quem as referências taxonômicas, associadas ao fazer, ouvir, e falar sobre música, normalmente são dadas como certas na experiência musical e, portanto, são tácitas.

Ainda que ambos os autores falem sobre estilo como um dado tácito, suas colocações são feitas com propósitos distintos. Meyer classifica a noção de estilo desta forma para enfatizar sua ligação com o hábito – seja no fazer, seja no fruir. Para o autor a compreensão do estilo como um hábito se relaciona ao modo como incorporamos e colocamos em prática tudo que resulta da experiência musical. Suas colocações são ainda direcionadas para um grupo específico de indivíduos, qual seja, teóricos e estudiosos da música de arte de tradição ocidental, como nos fala Cook (2013). Deste modo Meyer (1989: 10) aponta que “o objetivo de teóricos de música e analistas de estilo é explicar aquilo que compositores, intérpretes e ouvintes entendem de forma tácita<sup>119</sup>” e, para tanto, prossegue o autor, “estes devem tornar explícita a natureza das restrições que governam o estilo em questão<sup>120</sup>”, além de apresentar, descrever e classificar um conjunto de “características replicadas em uma obra ou conjunto de obras<sup>121</sup>” que se entenda alojada(s) nos domínios de determinado estilo. Portanto seu olhar sobre a natureza tácita da noção de estilo é mais técnico.

A colocação de Fabbri, por sua vez, se dá no sentido da crítica filosófica, ou seja, dá-se como certo algo que é mais incerto, instável e volátil, do que a taxonomia pode abarcar na delimitação dos estilos e gêneros musicais. Não à toa o autor se coloca uma série de questões na abertura de seu artigo, tais como: a necessidade de construir categorias musicais, a natureza da construção destas categorias, a abrangência destas categorias em relação aos inúmeros contextos musicais, além de comentários sobre o *status* de termos recorrentes nos discursos sobre estilo, tais como o “campo”, a “área”, o “espaço”, o “limite” e a “fronteira”. Fabbri faz um longo percurso passando por diferentes correntes teóricas que tratam da noção de

---

<sup>118</sup> The result of experience in performing and listening rather than of explicit formal instruction in music theory, history, or composition.

<sup>119</sup> It is the goal of music theorists and style analysts to explain what the composer, performer, and listener know in this tacit way.

<sup>120</sup> They must make explicit the nature of the constraints governing the style in question

<sup>121</sup> Features replicated in some work or repertory of works.

classificação, em especial aquelas ligadas à linguística, para então debater a noção de classificação em música.

O autor aponta que a categorização musical resulta do cotejamento entre a percepção processada internamente<sup>122</sup> e os tipos cognitivos<sup>123</sup>, que “nos permitem reconhecer o que estamos ouvindo (vendo, sentindo ou tocando) como sendo ‘música’, ou mesmo ‘música de um certo tipo’” (FABBRI, 1999: 6). De certa forma o autor debate a construção simbólica dos gêneros musicais, mesmo caminho adotado por Trotta (2008), entretanto sua reflexão segue no sentido de diferenciar conceitualmente as noções de gênero e estilo. Em sua iniciativa, o autor aponta que “estilo e gênero se relacionam, mas não são um mesmo conceito” (FABBRI, 1999: 7), o que coloca em xeque o uso que viemos fazendo destes termos até aqui, ou seja, até o presente momento em nosso texto viemos usando estes termos como sinônimos. Ainda que o debate empreendido tenha sido direcionado para a noção de estilo, quando usamos a palavra “gênero”, o fizemos colocando-a sob o mesmo “guarda-chuva” que contempla a palavra “estilo”. Vamos, então, proceder com esta distinção segundo os termos propostos por Fabbri, para evitar confusões futuras.

De acordo com Fabbri (1999: 7), a ideia de gênero musical se refere a “um tipo de música, como é reconhecido por uma comunidade por qualquer razão, propósito ou critério, i.e., um conjunto de eventos musicais, cujo curso é regido por regras aceitas por tal comunidade<sup>124</sup>”. Fabbri também menciona a noção de “regras aceitas”, o que nos remete às ideias de restrição, limites e normas que já haviam sido propagadas por Meyer (1989), em sua definição de estilo. Mais adiante o autor aponta que na música os “gêneros emergem como nomes que definem similaridades e recorrências que os membros de uma comunidade tornam pertinente para identificar os eventos musicais<sup>125</sup>” (FABBRI, 1999: 8). Não só identificar diríamos, mas também, classificar, organizar sua percepção e se posicionar em relação a tais

<sup>122</sup> Vale destacar aqui que Fabbri se refere à percepção de uma forma ampla. Ou seja, sua colocação se dá para além dos limites sonoros contemplando, portanto, entre outros aspectos, elementos visuais e comportamentais que atuam no processo de construção da percepção de um evento musical.

<sup>123</sup> É importante esclarecer que ao mencionar o conceito Tipo Cognitivo, Fabbri está retomando uma ideia apresentada previamente em seu texto, e deste modo o autor se ampara na teoria de Umberto Eco e sua discussão sobre reconhecimento e classificação de eventos ou objetos. Fabbri (1999: 2) esclarece a noção de Tipo Cognitivo da seguinte maneira: “Um tipo cognitivo é um conjunto fechado de instruções que nos permite reconhecer a percepção específica de uma experiência como sendo ocorrência de um tipo particular.” (A cognitive type is a private set of instructions which allows us to recognize a specific perceptual experience as an occurrence of a particular type).

<sup>124</sup> A kind of music, as it is acknowledged by a community for any reason or purpose or criteria, i.e., a set of musical events whose course is governed by rules (of any kind) accepted by a community.

<sup>125</sup> Genres emerge as names to define similarities, recurrences that members of a community made pertinent to identify musical events.

eventos, seja como praticante seja como ouvinte/espectador<sup>126</sup>. O autor completa sua definição sobre gênero musical esclarecendo seu entendimento sobre o que considera como regra: “regras de comportamento, etiqueta, códigos proxêmicos e cinésicos, regulações econômicas etc.<sup>127</sup>” (Idem).

Fabbri (1999: 8), então, aponta sua discussão para a noção de estilo, propondo uma definição precisa que entende o estilo como um “arranjo recorrente de características em eventos musicais que são típicos de um indivíduo, um grupo de indivíduos, um gênero, um lugar, uma época<sup>128</sup>”. O autor comenta de forma breve o uso do termo “estilo” e aponta sua migração da antiga literatura romana, em que significava uma maneira de escrever, chegando à música no mundo moderno, quando seu significado se traduziu em “diferentes atitudes” em relação às “normas, regras, convenções, originalidade e individualidade<sup>129</sup>” (Idem). Sua conclusão, após comentários sucintos relativos ao uso do termo em diferentes períodos da história da música, se dá de forma direta: a noção de estilo “opera em diversos níveis, indo do trabalho (ou obra) individual ao gênero (musical), ou período histórico<sup>130</sup>” (FABBRI, 1999: 9), de modo que podemos perceber uma interseção com sua concepção de gênero. Neste sentido o próprio autor reconhece que o “estilo está relacionado com o gênero, e às vezes é usado como um sinônimo<sup>131</sup>” deste (Idem), entretanto a diferença entre ambos se dá no campo da aplicação, de modo que, segundo Fabbri, a noção de “estilo” aponta para uma ênfase nos códigos específicos, musicais, ao passo que o conceito de “gênero” remete a todos os códigos associados ao processo de classificação. Ainda que o estilo, entendido numa acepção mais ampla, ou macrocontextual como denominamos aqui, seja um ponto de sobreposição em relação à ideia de gênero musical, de acordo com Fabbri a conotação associada à noção de estilo, nestas situações em que há justaposição em relação à noção de gênero, é fundamentalmente associada à apreciação estética.

---

<sup>126</sup> Falamos em ouvinte/espectador pois queremos enfatizar a importância do elemento visual na fruição de música. Parece-nos que hoje, às vésperas da segunda década do século XXI, a escuta tornou-se visual tanto quanto sonora. Estes dois elementos estão intrinsecamente ligados na fruição contemporânea de música e este fato colabora ativamente para a construção simbólica dos gêneros e estilos musicais na contemporaneidade. Isto não é uma novidade se pensarmos a indústria fonográfica e suas estratégias de produção, promoção, veiculação e rotulação – capas de discos, vídeo clipes – mas a circulação maciça de música pela internet, em especial por canais de vídeo e redes sociais sugere uma intensificação acelerada nesta ligação entre som e imagem.

<sup>127</sup> Rules of behaviour, etiquettes, proxemic and kinesic codes, economic regulations, etc.

<sup>128</sup> Recurring arrangement of features in musical events which is typical of an individual (composer, performer), a group of musicians, a genre, a place, a period of time.

<sup>129</sup> Changing attitudes to norms, rules, conventions, and to originality and individuality.

<sup>130</sup> Style operates at various levels, from the individual work to the genre or historical period.

<sup>131</sup> Style is related to genre, and is sometimes used as its synonym.

Desse modo, a diferenciação operada por Fabbri entre “estilo” e “gênero” pode ser adequada para encaminhar a discussão que estamos empreendendo neste texto, tendo em vista nosso próprio esforço em debater a noção de estilo transitando por duas escalas distintas, quer seja, o estilo em suas escalas micro e macrocontextual.

A conclusão a que chegamos é que o estilo entendido em sua escala macrocontextual<sup>132</sup> se aproxima da noção de gênero musical, e como tal traz embutido em si códigos específicos, associados à linguagem musical como um todo – melodia, harmonia, ritmo, timbre, textura, sonoridade, andamento, instrumentação, arranjo, orquestração – além de aspectos semióticos, comportamentais, sociais e econômicos, como já havíamos admitido, a partir das colocações feitas por Trotta (2008). Já a escala microcontextual diz respeito às diversas formas como estes códigos específicos musicais são manipulados no trato singular e diário por um único músico, ou por um grupo de músicos, uma banda, um coletivo, localizado(s) num tempo histórico, lugar específico e contexto particular<sup>133</sup>.

Assim uma vez que localizamos a noção de estilo numa acepção ampla, relacionada à ideia de gênero musical, apontamos agora o foco de nossa discussão para sua escala individual, que é de fato a dimensão que mais nos interessa no presente trabalho. Observar, refletir e discutir o “jeito de fazer” em música construído pela experiência singular de um músico que possui seu estilo, suas idiossincrasias, suas peculiaridades na *performance* instrumental, vocal, no trato com seus pares, ou mesmo na tarefa criativa da composição.

---

<sup>132</sup> E.g.: no amplo panorama compreendido sob o rótulo MPB podemos distinguir movimentos díspares como a bossa nova (fim dos anos 50 e início dos anos 60), a tropicália (segunda metade dos anos 60) e o clube da esquina (fins dos anos 60 e ao longo dos anos 1970) que possuem especificidades sonoras, temáticas, estéticas e comportamentais que nos permitem associar determinado artista, sua produção, atuação e expressão musical a uma ou outra destas correntes. À bossa nova como movimento, marcada por determinado estilo, podemos associar elementos musicais específicos como arranjos enxutos; a centralidade no uso do violão, o canto sutil (às vezes sussurrado); tensões melódicas e harmônicas em evidência; a rítmica do samba apresentada de forma delicada; temáticas ligadas à beleza, ao amor e à experiência cotidiana momentânea. Mas também podemos associar ao estilo representado pela bossa nova um tempo histórico específico marcado pelo desenvolvimento econômico do país, na segunda metade dos anos 1950; pelas promessas da modernidade e do progresso nas esferas social, cultural e econômica; o desenvolvimento e a consolidação de uma indústria cultural forte; a disseminação de atitudes e comportamentos que dialogavam com o crescente desejo de internacionalização do país no cenário global, e que tiveram como um de seus símbolos mais expressivos uma música que se apresentava como moderna, sofisticada e ao mesmo tempo atrelada à riqueza cultural local. C.f. Napolitano (2001) e Vilela (2010).

<sup>133</sup> E.g.: localizamos no amplo espectro da MPB a bossa nova, e no interior desta podemos dar mais um passo em direção à especificidade e destacar a bossa nova na expressão musical singular de João Gilberto, por exemplo. Um dos expoentes máximos do estilo, o cantor, compositor e violonista pode ser estudado, debatido e caracterizado sob diferentes formas para cada uma destas facetas de atuação, mas invariavelmente a caracterização de sua singularidade artística se dará pela peculiaridade presente na sua atuação como intérprete que incorpora o tempo musical e suas estruturas rítmicas e divisões sincopadas de forma única; cantor que possui uma coleção de timbres e modos de cantar, às vezes indeterminados como a própria fala, que o distingue de forma precisa; seu jeito de tocar violão e a riqueza de suas harmonizações que, interagindo com o seu modo de cantar, estão no centro de uma *performance* única, singular, que pode ser associada a um estilo alojado no interior da bossa nova, que por sua vez é um estilo, ou um movimento como alguns autores entendem, e que se encontra no amplo e genérico “guarda-chuva” da MPB. Para maiores informações sobre a atuação de João Gilberto ver: Mammi (1992) e Menezes (2012).



### 2.3 O estilo na perspectiva microcontextual

É curioso observarmos o percurso entre as diferentes perspectivas que viemos comentando até aqui no que se refere ao conceito de estilo, e a amplitude de contextos em que se emprega esta palavra para categorizar, rotular, organizar, apresentar, analisar, e discutir música. Seja do ponto de vista do mercado, do ensino, da indústria cultural, da prática individual, da criatividade, a ideia de estilo está vinculada às múltiplas possibilidades de associação, a partir da experiência cognitiva individual. À recorrência dos códigos, em especial os códigos específicos da linguagem musical, soma-se uma percepção ampliada, um pano de fundo complexo que nos fornece a sensação de completude, de um todo referencial, do qual necessitamos apenas de fragmentos, partes desconexas, para produzir nossas próprias associações. A estas associações cognitivas particulares soma-se o conhecimento partilhado, estabelecido pelos códigos socialmente aceitos, a esfera pública sobre a qual todos se colocam mais ou menos de acordo.

Se na perspectiva ampla a noção de estilo é marcada pela recorrência de elementos constitutivos, sejam eles códigos musicais, visuais, sociais, ou comportamentais, na escala individual não é diferente, ou seja, é necessário “que exista alguma regularidade na disposição dos elementos musicais se se quiser falar sobre estilo<sup>134</sup>” (FABBRI, 1999: 11).

Um aspecto central que tomamos como ponto de partida para desenvolver nossa discussão é o entendimento manifestado por Meyer (1989), de que a noção de estilo<sup>135</sup> é um produto (ou artefato) da cultura, e que como tal representa uma manifestação de escolha intencional do indivíduo que se expressa através da linguagem musical. Logo, duas implicações se apresentam de forma mais imediata: 1) ao mencionarmos uma posição “intencional” deliberada, queremos dizer que as ideias apresentadas podem ser mais ou menos elaboradas em bases racionais, especialmente quando se tratar de música em que a improvisação desempenha papel central. Ou seja, a intencionalidade da escolha que produz estilo no fazer musical possui diferentes graus de racionalidade da parte do indivíduo que se manifesta por um ou outro meio

---

<sup>134</sup> Some regularity in the arrangement of musical elements must be found if one wants to talk about style at all.

<sup>135</sup> Um breve esclarecimento: gostaríamos de deixar claro que deste ponto em diante, quando mencionarmos a noção de “estilo” em nosso texto, o faremos em relação a sua escala individual, que é o objeto de maior interesse na reflexão deste trabalho, bem como o assunto em pauta nesta altura de nossa discussão.

(elemento ou ferramenta) musical<sup>136</sup>; e 2) a “escolha” adotada por um indivíduo, privilegiando determinados materiais ou ideias (e suas repetições periódicas), em detrimento de outros, é uma ideia que traz embutida em si alternativas e possibilidades que não se atualizaram, ficando, portanto, em estado de vigília.

Esses dois aspectos, a intenção deliberada e a escolha efetivamente atualizada são, fundamentalmente, marcados pelo comportamento humano que, de acordo com Meyer (1989: 4), resulta “por um lado, de modos inatos de cognição e padronização, e por outro, de hábitos enraizados e aprendidos<sup>137</sup>”. Neste sentido podemos dizer que estilo é: comportamento; hábito; escolha; intenção; alteridade; dialética; desejo; mimese; iteração e restrição.

A noção de restrição é central na concepção de Meyer e nos interessa como abordagem para a discussão analítica que pretendemos desenvolver mais adiante neste trabalho. De acordo com o autor, em se discutindo estilo, o conceito de “escolha” não deve ser entendido sob o prisma do “ao modo de...”, ou “da maneira como...”, que é observável e reconhecível pelo resultado do fazer artístico de outrem, mas pela observação e reflexão sobre as possíveis restrições que determinaram as escolhas efetivamente realizadas. Neste sentido, Meyer (1989: 7-8) pondera que “a escolha entre alternativas não depende, então, das diferenças entre ‘o que’ versus ‘como’<sup>138</sup>”, pois se assim entendida, a noção de estilo se resumiria ao conjunto de possibilidades mais ou menos similares que operam no processo criativo. O que Meyer aponta como opção conceitual é focalizar na “existência de um conjunto de restrições que estabelece um repertório de alternativas entre as quais escolher, dado o contexto composicional<sup>139</sup>” ou performático específico em que se atua, e a partir daí se discutir a noção de estilo, observando as possíveis (prováveis) limitações associadas às escolhas efetivamente realizadas.

Ainda que seu discurso sobre estilo sugira como alvo um público específico, i.e., teóricos e críticos musicais, bem como uma música em particular, i.e., a composição na música de arte ocidental, julgamos adequado ajustar sua abordagem para analisarmos e debatermos a *performance* em música popular sob as marcas da improvisação musical, e, neste sentido, parece-nos que esta noção de estilo, pensada à escala individual, pode ser uma ferramenta eficaz

---

<sup>136</sup> E.g.: um instrumentista numa *performance* ao vivo, apresentando material improvisado faz, no calor do momento, uso intencional de determinados materiais, mas não necessariamente tem controle racional/conceitual deste ou daquele recurso empregado.

<sup>137</sup> Result of the interaction between innate modes of cognition and patterning on the one hand, and ingrained, learned habits of discrimination and response on the other.

<sup>138</sup> Choosing among alternatives does not, then, depend upon ‘what’ versus ‘how’ differences’.

<sup>139</sup> The existence of a set of constraints that establishes a repertory of alternatives from which to choose given some specific compositional context.

para tratarmos de um indivíduo que, através da sua produção composicional e performática, expressa não só padrões recorrentes de ideias, comportamentos e intenções dentre um conjunto de possibilidades cotejadas e suas escolhas efetivamente adotadas, mas também pode nos revelar as restrições que operam sobre sua atuação – seja do ponto de vista específico das ferramentas musicais, seja pelo campo ou contexto em que se insere como indivíduo, ou mesmo do ponto de vista psicológico e do comportamento pessoal. Observar sob esta perspectiva pode nos permitir alcançar camadas significativas mais profundas para além da superfície material da partitura, do som gravado, do registro visual e da história oficializada, ou como nos fala Cook (2013: 3), a propósito de seu conceito amplo de “música enquanto *performance*”<sup>140</sup>, “o ponto central não diz respeito a tocar deste ou daquele jeito e sim ao fato de que aparentemente a música nos oferece uma variedade ilimitada de opções interpretativas”<sup>141</sup>, que podemos colocar em pauta se ampliarmos o escopo da discussão para além das lógicas das estruturas e materiais evidenciados no texto musical.

Neste ponto julgamos conveniente ponderar, como o faz Franco Fabbri, que “grande parte da ideia romântica de estilo como personalidade ainda está em ação na música popular”<sup>142</sup> (FABBRI, 1999: 9) e, neste sentido “como uma característica do indivíduo, supõe-se que o estilo deve ser mantido através das formas e gêneros”<sup>143</sup> (Idem) frequentados por um intérprete que atua em campos diversos e deixa “marcas” de sua personalidade artística onde quer que sua ação se faça presente. Este é um ponto crítico que pode resultar numa redução excessiva da noção de estilo à escala da personalidade do indivíduo e a suas próprias idiossincrasias, e no limite de sua abrangência nos permite afirmar que todo indivíduo possui seu estilo... sim, de certo modo, em termos de personalidade e do ponto de vista das peculiaridades das ações e reações individuais, dados um contexto musical e suas restrições, poderíamos dizer que o estilo individual é tanto mais singular quanto mais microscópica for a escala de observação, e de modo inverso, quanto mais macroscópica a observação, mais genérica é sua manifestação<sup>144</sup>.

---

<sup>140</sup> Música enquanto *performance*: o evento social em que o significado é produzido, ao contrário do entendimento do som escrito que reproduz um significado / Music as performance: social event in which meaning is produced, rather than as sounded writing that reproduces meaning (COOK, 2013: 7).

<sup>141</sup> The key point does not have to do with playing this way or that way. It is that music affords na apparently unlimited variety of interpretative options.

<sup>142</sup> Much of the Romantic idea of style as personality is still at work in popular music.

<sup>143</sup> As a personal feature, style is supposed to be maintained across forms and genres.

<sup>144</sup> E.g.: Podemos falar de forma bem localizada sobre duas *performances* do baterista Nenê, que é parte das discussões no presente trabalho, em fins dos anos 1970. Se cotejarmos sua atuação como baterista nas gravações de *Canoa*, *Canoa* – Milton Nascimento, “Clube da Esquina II”, de 1978 – e *Forró em Santo André* – Hermeto Pascoal, “Ao Vivo em Montreux”, de 1979 – notaremos como as diferenças na escala de observação são

Em relação às restrições de ordem específica, ou seja, regras de conduta e operação envolvendo os códigos musicais, e que atuam na fabricação do estilo, Meyer (1989) produz um quadro teórico, governado por uma ordem hierárquica que envolve três grandes classes de restrições: as leis, as regras e as estratégias.

As leis, de acordo com Meyer (1989: 13), são “restrições transculturais (universais)”, entendidas como “princípios que governam a percepção e a cognição dos padrões musicais<sup>145</sup>”, ou seja, a classe das leis opera no nível do reconhecimento e assimilação de estruturas musicais. Seja pela compreensão de padrões e suas repetições periódicas, das repetições adicionadas de sinais diferentes, seja pelo desvio da expectativa ou pela fragmentação, “as estruturas musicais geralmente envolvem repetições consideráveis<sup>146</sup>” (Idem) que permitem associações e eventualmente classificação do ponto de vista da audição. É nesta classe que se dá a organização geral dos elementos fundamentais da linguagem musical – melodia, harmonia e ritmo. É também nesta classe que operam parâmetros estatísticos, como diz o autor, tais como dinâmica, densidade e sonoridade. Na segunda classe, estão as regras que, para Meyer, são intraculturais e diferenciam-se, portanto, de acordo com a cultura e a tradição musical, o período e o contexto a que se referem, constituindo assim um “nível mais abrangente de restrição estilística” (MEYER, 1989: 17). É nesta classe das regras que é especificado e, conseqüentemente, avaliado o uso que se faz dos materiais musicais empregados

---

importantes, sobretudo se colocadas em perspectiva contextual. No álbum “Clube da Esquina II”, Nenê gravou esta, dentre outras faixas de bateria e percussão, dividindo sua posição na bateria com Zé Eduardo Nazário, Tutty Moreno, Mamão, Beto Guedes e Toninho Horta; já no disco de Hermeto, Nenê é o único baterista no grupo. Poderíamos dizer que os contextos são determinantes para ambas as gravações, neste sentido, e tomando como base a atuação de Nenê no primeiro caso, notamos que sua *performance* se encontra mais “diluída” e, portanto, “misturada” à *performance* dos outros bateristas que tocam neste álbum. Olhando (ou ouvindo) de forma geral há mais semelhanças do que diferenças entre os bateristas participantes em termos de características associadas ao estilo individual – sonoridade, toque, *groove*, acompanhamento. Neste caso se quiséssemos de fato debater o estilo à escala individual deveríamos ajustar o foco das observações e discussões para um nível microscópico de detalhes, e ainda assim não haveria garantias de êxito no sentido de identificar, classificar e diferenciar os estilos de cada baterista participante, por questões relacionadas ao contexto da gravação. Por outro lado, podemos afirmar que Milton Nascimento é *Milton* neste disco tanto quanto em qualquer outro, ao longo de sua carreira. Já no disco de Hermeto, o estilo na *performance* de Nenê se destaca a despeito da escala em que se dá a observação. Obviamente uma mudança nesta escala, no sentido microscópico, nos revela uma riqueza de detalhes muito maior, bem como nos fornece mais elementos para discutirmos seu estilo. Neste caso o contexto também é fundamental, pois podemos dizer, assim como o fizemos em relação a Milton Nascimento, que Hermeto Paschoal é *Hermeto* neste disco tanto quanto em qualquer outro, ao longo de sua carreira, no entanto, a grande diferença entre os dois casos é o contexto em que se dá a atuação de Nenê e sua relação com ambos, Milton e Hermeto. Se em relação ao primeiro, sua atuação é funcional, contida e visa claramente ao acompanhamento; em relação ao segundo, Nenê toca de forma aberta, propositiva e interativa, sem deixar de lado aqueles aspectos que identificamos em sua *performance* no disco de Milton Nascimento. Nos dois casos, destacamos o contexto como um elemento-chave, determinante para a atuação de Nenê, e isso deve ser pensado nos termos das restrições que produziram as escolhas interpretativas, performativas e interativas que efetivamente foram atualizadas em sua *performance*, produzindo um e outro contorno para seu estilo em cada momento de ação.

<sup>145</sup> The principles governing the perception and cognition of musical patterns.

<sup>146</sup> Musical structures usually involve considerable repetition.

na composição e na *performance*, ou seja, esta classe, na concepção de Meyer, diz respeito às regras de conduta, àquilo que é “permitido” ou “adequado” em determinadas circunstâncias, uma espécie de decoro estilístico implícito e socialmente aceito por dada comunidade e sua tradição musical.

A terceira e última classe listada e discutida por Meyer se refere ao que o autor denomina como estratégia. Para Meyer (1989: 20), as estratégias são “escolhas feitas num quadro de possibilidades estabelecidas pelas regras do estilo<sup>147</sup>” em que se opera. Esta classe de restrição está intimamente ligada à classe anterior, que trata das regras, no sentido de que as estratégias (sejam elas composicionais, interpretativas ou performáticas) adotadas existem em função das regras que as condicionam, de modo que podemos pensar a marca de um estilo pelas regras que operam em seu interior e pelas estratégias adotadas em função de tais regras. Entretanto o que nos chama a atenção nesta classe das estratégias de Meyer é sua relação com as regras, e o papel ativo da primeira em relação a segunda, de forma que em um “estilo específico há uma quantidade limitada de regras<sup>148</sup>” (MEYER, 1989: 20) de conduta que traz a reboque “um número infinito de estratégias possíveis<sup>149</sup>” (Idem) que orientam a ação criativa, mais ou menos de acordo com os limites de tais regras.

Desta interdependência decorre o fato de que as classes de restrições concebidas por Meyer não estão congeladas, sobretudo estas duas últimas. Se as estratégias de ação são o espaço em que a criatividade opera, e estas estratégias tencionam as regras que dão suporte ao estilo, podemos então supor que as próprias regras estão sujeitas a mudanças, ainda que pontuais e num movimento mais lento. É este o espaço de ação que comentamos anteriormente, quando falávamos sobre o estilo em sua perspectiva individual, e o quanto a atuação singular realizada no interior de uma prática ou tradição musical é fundamental para expandir os limites do que identificamos mais acima como o estilo na perspectiva macrocontextual, i.e., o gênero musical.

Seguindo de acordo com Meyer (1989), as estratégias empregadas na ação criativa encontram-se num permanente estado de desenvolvimento que varia em função de circunstâncias culturais e da personalidade individual. Entretanto, afirma o autor, “apenas uma pequena fração das inovações [estratégias] se estabelece como prática tradicional contínua de

---

<sup>147</sup> Choices made within the possibilities established by the rules of the style.

<sup>148</sup> For any specific style there is a finite number of rules.

<sup>149</sup> There is an indefinite number of possible strategies.

um estilo<sup>150</sup>” (MEYER, 1989: 22), sendo, portanto, replicada e adotada ostensivamente, e quiçá alterando as próprias regras.

Ainda que o quadro teórico desenvolvido por Meyer para debater a noção de estilo tenha como alvo a prática composicional, mais especificamente na tradição clássica ocidental, em momento algum, o autor restringe suas observações no sentido de limitar ou inibir a aplicação deste quadro ao universo da *performance* musical. Certamente, neste campo as restrições são outras, especialmente se resgatarmos a centralidade da improvisação musical, tanto do ponto de vista da composição quanto da *performance*.

No que diz respeito à improvisação musical, Benson (2003: 2) nos alerta que “as atividades que denominamos ‘compor’ e ‘executar’ são improvisadas por natureza, ainda que a improvisação assuma diferentes formas em cada atividade<sup>151</sup>”. Assim, no campo em que estamos nos movimentando, compositor e intérprete em muitos casos são um só, e quando não, eventualmente trabalham em conjunto, o que torna borrada a fronteira entre ambos assim como os limites de suas ações. Em sua discussão, Benson procura mitigar a oposição binária entre ambas as atividades, adotando definições e refletindo pontualmente sobre suas diferenças.

Benson trata as ligações entre estas atividades, comentando o papel da improvisação em ambas, e afirmando que a “*performance* é essencialmente uma interpretação de algo que já existe, enquanto a improvisação nos mostra algo que só ocorre no momento da apresentação<sup>152</sup>” (BENSON, 2003: 25); já em relação à criação, Benson aponta que a improvisação não cumpre os pré-requisitos, digamos assim, da composição em sua acepção clássica, ou seja, “não parece ter o tipo de caráter decidido e premeditado<sup>153</sup>” (Idem) usualmente associado à composição em tempo diferido (COSTA, 2016). Deste modo podemos avançar e, seguindo a pista apontada por Benson, situar a improvisação entre a composição e a *performance*, i.e., pensar estas duas atividades do ponto de vista de suas relações com a improvisação. A composição, a criação premeditada, racionalizada e o quanto desta ação envolve improvisação sobre materiais, ideias, ou mesmo músicas previamente fixadas, eventualmente resultando numa peça mais ou menos consolidada<sup>154</sup>; e a *performance* que, em

<sup>150</sup> Only a small fraction of such innovations become part of the ongoing, traditional practice of the style.

<sup>151</sup> The activities that we call “composing” and “performing” are essentially improvisational in nature, even though improvisation takes many different forms in each activity.

<sup>152</sup> A performance is essentially an interpretation of something that already exists, whereas improvisation presents us with something that only comes into being in the moment of its presentation.

<sup>153</sup> It does not seem to have the kind of premeditated or decided character.

<sup>154</sup> Quando falamos “mais ou menos consolidada”, queremos apontar para o fato de que composições distintas nos revelam diferentes graus de abertura, flexibilidade e realização, i.e., num amplo espectro podemos ir duma música formalmente notada nos seus mínimos detalhes a uma livre improvisação em que se opera à luz de algumas poucas

maior ou menor grau, ocorre sob influência da improvisação musical, seja pela execução de música previamente fixada/estruturada, seja pela execução (criação) de música minimamente combinada ou sem qualquer orientação prefixada. E neste caso temos uma conjugação efetiva entre composição e *performance* direcionada pela improvisação, que eventualmente é fixada por meio de um registro audiovisual.

A importância da improvisação para nossa discussão de estilo à escala individual é central, na medida em que esta pode ser considerada um tipo de restrição na acepção apresentada por Meyer. Uma restrição que opera nas classes das regras e estratégias, tanto quanto outras regras e estratégias de caráter técnico-formal<sup>155</sup>. Gostaríamos de seguir nossa reflexão sobre estilo individual pensando-o como hábito, um estilo que se configura minimamente pelas repetições periódicas habituais na ação de um sujeito.

#### **2.4 O estilo como hábito na perspectiva do indivíduo – disposições de ação, pensamento e sentimento**

No momento em que passamos a pensar o estilo individual na perspectiva do indivíduo e sua construção, ao longo do tempo ou em momentos específicos, como uma decorrência do hábito em suas repetições periódicas, estamos considerando com especial atenção a música em sua dimensão relacional sob os efeitos da improvisação. Neste sentido, como nos informa Benson (2003: 18), há “um claro precedente aberto para se pensar a música como um tipo de diálogo<sup>156</sup>”. Um tipo específico de diálogo que não carrega uma mensagem propriamente dita, inteligível, ou de significado preciso<sup>157</sup>.

Monson (1996) se apoia no musicólogo Charles Seeger para comentar que, a despeito da música e a linguagem oral conservarem o meio sonoro como afinidade

---

diretrizes verbais ou escritas previamente... em ambos os casos podemos reconhecer traços de improvisação, em diferentes escalas e com diferentes propósitos. Mas é imperativo reconhecer, como nos diz Benson (2003), que os compositores não criam suas músicas “do nada”, mas operam sob influência de seus quadros de referência e sempre inseridos numa ou noutra tradição (cultura) musical.

<sup>155</sup> E.g.: uma dada progressão harmônica, uma estrutura rítmica e sua métrica, uma sonoridade específica, um modo a seguir, uma instrumentação determinada, etc.; e as múltiplas escolhas estratégicas adotadas por um intérprete à luz de tais regras.

<sup>156</sup> There is a clear precedent for thinking about music as an open sort of dialogue.

<sup>157</sup> Estamos nos referindo, vale lembrar, à ação desempenhada no universo de música instrumental por um instrumentista ou compositor. Obviamente estes comentários não se aplicam ao campo da canção com sua mensagem específica, que é de outra ordem significativa.

comunicativa, ambas se diferenciam “em sua percepção cognitiva da realidade<sup>158</sup>” (MONSON, 1996: 75). Assim, enquanto a linguagem oral reforça a inteligibilidade e a compreensão conceitual da mensagem, a música “fala” partindo do aspecto sensorial contido na experiência desta realidade, traduzindo-a expressivamente em arte.

Partindo da ideia de que a música instrumental, e a própria atuação de seus instrumentistas, não carrega uma mensagem conceitual específica e sim significado cultural para um dado contexto observado como nos fala Monson (1996), gostaríamos de encaminhar nossa narrativa sobre estilo individual, pensando sua relação com a produção deste significado cultural, e neste quesito, podemos afirmar a centralidade das repetições das ações desempenhadas pelo sujeito (músico – instrumentista – compositor). Com efeito, falamos de seus hábitos enquanto instrumentista e/ou compositor, e como indivíduo partícipe numa dada comunidade.

Se em Meyer (1989) a noção de estilo é debatida a partir da imanência dos códigos musicais e suas restrições operacionais, julgamos conveniente complementar o horizonte de observação, incorporando dados extramusicais que eventualmente concorram afirmativamente na construção do estilo individual, bem como propor uma forma de os tratar à luz do hábito e das disposições de ação, pensamento e sentimento, ora incorporados em um ator específico<sup>159</sup>.

Para tanto, gostaríamos de adicionar, ao quadro teórico que estamos construindo, alguns fundamentos da tradição disposicional<sup>160</sup> na forma como ela é apresentada e discutida pelo sociólogo francês Bernard Lahire (2002, 2004, 2017), para quem “tal tradição tenta levar em consideração, na análise das práticas ou comportamentos sociais, o passado incorporado dos atores individuais” (LAHIRE, 2004: 21) que se revelam sob a forma de disposições, inclinações ou propensões a agir, pensar e sentir e que, eventualmente, podem ser interpretadas por um dado observador:

Uma disposição só se revela por meio da interpretação de múltiplos traços, mais ou menos coerentes ou contraditórios, da atividade do indivíduo estudado, sejam eles produto da observação direta dos comportamentos, do recurso ao arquivo, ao questionário ou à entrevista sociológica. Ao considerar uma série de informações relativas à maneira como o ator se comporta, age e reage em diversas situações, o

<sup>158</sup> In their cognitive perception of reality.

<sup>159</sup> No presente trabalho, o ator em questão será tratado na segunda parte em um estudo de caso sobre o músico Nenê.

<sup>160</sup> De acordo com Lahire, tradição disposicional é “aquela que insere no raciocínio sociológico as disposições sociais incorporadas, os hábitos, *ethos*, as inclinações, as propensões adquiridas no curso de experiências sociais repetidas” (LAHIRE, 2017: 88).



sociólogo tenta formular o princípio que dá origem a esses comportamentos. (LAHIRE, 2004: 22)

Em nosso caso específico, elegemos um campo<sup>161</sup> de ação, ou domínio de prática que nos interessa sobremaneira, i.e., o espaço de atuação artística de um indivíduo particular – Nenê – que estamos “cercando”<sup>162</sup> com este quadro teórico.

O ator em questão será objeto de escrutínio através de observações e discussões sobre suas movimentações, tanto neste campo em que desempenha sua atividade artística e profissional, quanto numa esfera social ampliada, ou seja, pela observação de seus *habitus*<sup>163</sup> em outros domínios de prática<sup>164</sup> que nos forneçam dados complementares, extramusicais a respeito de tal indivíduo e que, eventualmente, possam ser articulados com as discussões sobre a manifestação de seu estilo pessoal na esfera pública de sua atividade artística – a música.

---

<sup>161</sup> Falamos em campo, tal qual Lahire (2002: 34), nos apoiando no sentido que Bourdieu atribui ao termo. De acordo com o autor “os campos estão essencialmente relacionados ao domínio das atividades ‘profissionais’ (e ‘públicas’) e muito particularmente às atividades dos ‘agentes’ em luta no interior desses campos”. Convém lembrar que os campos de atividade, como nos revela Lahire, ao assumir uma postura crítica a tal noção, não são entidades autônomas, desvinculadas umas das outras, ainda que conservem estruturas, características e, principalmente, disputas particulares. Lahire aponta a importância de se pensar nas transferências e influências entre os diferentes campos, ou seja, o autor indica a necessidade em se considerar a vida “fora de campo”, no sentido de admitir que o indivíduo carrega para um determinado domínio em que age, traços daquilo que é incorporado nos mais distintos espaços de ação. Ainda em relação ao campo e ao alcance individual no seio deste, Lahire (2013: 24) nos fala: “Quando temos necessidade de compreender as ‘razões’ pelas quais tal indivíduo particular agiu do modo como o fez, não podemos mais nos contentar em recorrer apenas às grandes determinações de grupo, classe ou campo”. E ainda: “Quando a lógica da pesquisa nos conduz a estudar o comportamento singular de um determinado indivíduo mais do que o comportamento coletivo de indivíduos considerados enquanto membros de grupos, comunidades ou classes, não podemos mais nos contentar em descrever e analisar a realidade em seus grandes traços”.

<sup>162</sup> É importante esclarecer que, no presente capítulo, apresentamos a noção de disposição como parte do quadro teórico que estamos projetando. Entretanto o uso mais específico e evidente desta ferramenta teórica se consumará nos capítulos 3 e 4 desta tese, quando mobilizaremos reflexões e análises fundamentadas nesta teoria.

<sup>163</sup> “[...] sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas” (BOURDIEU apud SETTON, 2002: 62). Ou ainda segundo a autora: “Trata-se de um conceito que, embora seja visto como um sistema engendrado no passado e orientando para uma ação no presente, ainda é um sistema em constante reformulação. *Habitus* não é destino. *Habitus* é uma noção que me auxilia a pensar as características de uma identidade social, de uma experiência biográfica, um sistema de orientação ora consciente ora inconsciente. *Habitus* como uma matriz cultural que predispõe os indivíduos a fazerem suas escolhas” (SETTON, 2002: 61).

<sup>164</sup> E.g.: familiar, profissional, religioso, político.

Convém lembrar que esta articulação se dá por meio de hipóteses e saltos interpretativos<sup>165</sup> ligando as disposições (de ação, sentimento e pensamento)<sup>166</sup> que eventualmente possam ser reconstruídas, a partir destes diferentes domínios de prática<sup>167</sup>.

A proposta de Bernanrd Lahire é produzir um tipo de discussão sociológica localizando a esfera social depositada nas “dobras as mais singulares de cada indivíduo” (LAHIRE, 2013: 16), que por sua vez se projeta e se manifesta em intervenções particulares sobre o mundo em que vive. Lahire opera sobre o passado incorporado de atores específicos para reconstituir (interpretativamente) os princípios geradores de suas intervenções particulares, manifestadas sob a forma de disposições, inclinações ou propensões a agir, pensar ou sentir, deste ou daquele modo. É neste sentido que o autor considera a existência de “um social (ou uma história) em estado incorporado, sob a forma de disposições a agir, a crer, a sentir” como dado fundamental para se “compreender as práticas ou os comportamentos” (LAHIRE, 2013: 17), mais ou menos coerentes (muitas vezes contraditórios) e heterogêneos que são produzidos à escala dos indivíduos.

Um aspecto central em sua concepção é a constatação de que há um patrimônio de disposições adquirido pelas interações em sociedades altamente diferenciadas<sup>168</sup>, e isso ocorre

---

<sup>165</sup> Como nos fala Lahire (2004: 25), “se a ciência do mundo social é possível, isto pode acontecer por meio da interpretação (a objetivação, a comparação, o corte, etc.) por meio daquilo que fazem e dizem os atores, o que desemboca obrigatoriamente em um discurso diferente daquele que estes são capazes de fazer de forma espontânea”.

<sup>166</sup> Em relação à noção de disposição, Lahire (2017) opera uma distinção mais específica entre disposições para agir e disposições para crer e ressalta que no interior destas há diferentes gradações ou intensidades na forma com que elas são incorporadas, ativadas, atualizadas ou mesmo requisitadas. Isto significa que: 1) Há (ou pode haver) uma defasagem entre um sistema de crenças (ideias, desejos, valores, normas) de um indivíduo e o alcance efetivo de suas possibilidades em termos práticos, i.e., suas disposições para agir em relação a tais crenças, ou como nos fala o autor, “as pessoas podem incorporar crenças, sem ter os meios (materiais e/ou disposições) para respeitá-los, concretizá-los, atingi-los ou realizá-los”, ou ainda que “os agentes podem ter interiorizado normas, valores e ideias sem ter podido forjar os hábitos para agir que lhes permitiria atingir seu ideal” (LAHIRE, 2017: 42), o que no mínimo resulta em frustração e caricatura de si mesmo; 2) Há (ou pode haver) também defasagens na forma como as disposições pessoais de um ator vêm à tona, ou são extraídas (inferidas) por um pesquisador. Isso decorre do fato de que nem todas as disposições incorporadas são “apresentáveis” segundo os critérios pessoais de escolha daquilo que se pretende transmitir de si, nos diferentes espaços e para as diferentes pessoas que se frequenta. É neste sentido que Lahire (2017: 45) nos aponta que “na forma de falar de suas práticas, os pesquisados não mantêm a mesma relação com as múltiplas disposições incorporadas”, e por razões mais ou menos objetivas escolhem as disposições que respondem ao conjunto de crenças que lhes requisitam; 3) Há (ou pode haver) distinção na força com que as várias disposições são incorporadas e fixadas, e isto decorre do momento, da forma, do contexto e da recorrência com que tal disposição é requisitada. É neste sentido que o autor faz diferenciações entre costume automático, hábito e obrigação, quando não há paixão nem encantamento na realização de algo.

<sup>167</sup> Deste modo podemos delimitar nosso espectro de observação da seguinte maneira: há um campo central que é o foco principal de nossas reflexões e discussões, i.e., o domínio central da prática artística, que é atravessado por outros domínios de prática, i.e., a família, a profissão e o foro íntimo, que julgamos complementares ao tal campo central.

<sup>168</sup> Uma sociedade altamente diferenciada é marcada pela assimetria nas posições ocupadas pelos indivíduos, pelo multiculturalismo, por espaços, interesses e práticas que variam contextualmente em termos de homegeneidade, coerência e contradição.

de forma variada e multifacetada em experiências que são ao mesmo tempo sucessivas e simultâneas, justapostas do ponto de vista dos espaços de ação, coerentes e contraditórias, de modo que um ator plural, como nos fala o autor, sujeito de sua análise, é “o produto de experiência – amiúde precoce – de socialização em contextos múltiplos e heterogêneos” que, “no curso de sua trajetória ou simultaneamente no curso de um mesmo período de tempo, participou de universos sociais variados, ocupando aí posições diferentes” (LAHIRE, 2002: 36). Desta forma o autor projeta sua reflexão da seguinte maneira:

Poder-se-ia aventar a hipótese da incorporação, por cada ator, de uma multiplicidade de esquemas de ação (esquemas sensório-motores, esquemas de percepção, de avaliação, de apreciação, etc.) de hábitos (hábitos de pensamento, de linguagem, de movimento...), que se organizam tanto em repertórios como em contextos sociais pertinentes que aprendem a distinguir – e muitas vezes a dar nome – através do conjunto de suas experiências socializadoras anteriores (LAHIRE, 2002: 36-37).

Lahire propõe, então, um tipo de “retrato” sociológico de um indivíduo particular, em que busca compreender o sujeito no momento presente, levando-se em consideração indicadores de experiências socializadoras passadas, ocorridas nos mais diversos domínios de prática, sejam estas vivências coerentes ou contraditórias, homogêneas ou heterogêneas, sincrônicas ou diacrônicas, de forma que o observador, ao interpretar tais evidências, possa captar, num mesmo indivíduo, as várias disposições incorporadas, bem como suas transferências, atualizações e estados de vigília que, segundo o autor, não ocorrem de forma sistemática<sup>169</sup>. Assim o autor sintetiza sua abordagem e suas reflexões em relação ao retrato sociológico de um ator plural da seguinte maneira:

A noção de retrato reenvia-nos, no uso que faço dela, para a exploração do estudo de caso que acumula uma longa série de informações sobre a mesma “unidade”. Mas esta unidade pode ser uma “configuração familiar” [...] ou um indivíduo [...]. Em várias análises sociológicas, há uma tendência para estudar as práticas separadamente, enquanto eu me esforço por pensá-las umas com as outras e umas por relação às

---

<sup>169</sup> Bernard Lahire (2004: 27-30) faz uma série de apontamentos relativos às disposições e suas características: há sempre uma gênese ou momento em que ocorre a socialização (ou aquisição), que eventualmente pode ser reconstruída; a noção de disposição pressupõe a recorrência nas manifestações de acontecimentos ou práticas; as disposições são fruto da repetição sistemática de experiências de longa duração, de modo que as disposições podem ser reforçadas pelo hábito regular ou enfraquecidas pelo desuso; a transferência de um esquema é relativa e depende fundamentalmente do contexto de ação, de modo que as semelhanças ou distinções contextuais podem, respectivamente, favorecer ou dificultar sua atualização; uma disposição não é uma resposta automática aos diferentes *stimuli* a que se submete um indivíduo, mas uma tendência flexível a se ajustar ao contexto de ação, segundo o patrimônio de ações, ideias e sentimentos ora incorporados pelo indivíduo.

outras: um mesmo indivíduo é mãe de família, empregada num banco, desportista amadora, “consumidora” de produtos culturais, etc. Se queremos compreender o que faz a singularidade de uma família, de um microgrupo, ou de um determinado indivíduo, somos obrigados a vê-los como o produto da combinação singular de uma multitude de propriedades sociais. O retrato, para mim, dá precisamente resposta a essa necessidade. Mas mesmo quando se trata de fazer o retrato sociológico de um indivíduo, este é tudo menos “individualizado” no sentido de estar isolado de tudo o que é socialmente constituído. Todo o trabalho sociológico consiste em reconstituir todos os quadros (ou em todo o caso, os mais significativos, que o inquérito permite captar) nos quais o indivíduo em questão construiu o que ele é, aprendeu a agir e a reagir, a sentir e a apreciar, a pensar e a imaginar, etc. O papel do sociólogo neste caso consiste em reencontrar todos os fios que ligam ou ligaram o indivíduo singular aos quadros sociais (LAHIRE, 2012: 200).

Para a produção deste “retrato” que visa a captar a multiplicidade de um mesmo indivíduo em seus vários domínios de ação, esparramando-o ao longo de sua história de vida, Lahire (2004) propõe um dispositivo metodológico baseado na realização de um conjunto sucessivo de entrevistas com um mesmo indivíduo, construídas a partir de uma grade teórica que visa, num primeiro momento, a captar indicadores de comportamento, ação e sentimento nas grandes matrizes socializadoras, i.e., a família, a escola, o trabalho, os amigos, a dimensão política e as práticas culturais e; num estágio mais refinado e profundo, revelar detalhes e variações destes mesmos indicadores para um único domínio de prática, “em função das propriedades das situações, do lugar ocupado pelo pesquisado nessas situações e das propriedades das pessoas com as quais interage” (LAHIRE, 2004: 38), nesta esfera em particular.

E é isso que pretendemos fazer. Partir de um inquérito amplo, com indicadores variados extraídos das grandes matrizes de socialização, e articular estes dados, que em sua maioria são extramusicais, com indicadores específicos observados em um domínio particular, quer seja, o campo musical, o lugar da expressão artística pela via da *performance* instrumental e da composição musical.

Deste modo as variações disposicionais a que se refere Lahire passam a ocupar um lugar especial na prática musical, isto é, são disposições e variações de comportamento, pensamento e sentimento entendidas no ambiente da prática musical. São hábitos de comportamento artístico (musical) que se repetem, se atualizam, se contradizem, se transferem e se interrompem por força dos diferentes contextos de ação e das várias possibilidades de interação – que podemos denominar aqui como socialização musical, para usar uma forma

correspondente à adotada por Lahire (2017) para tratar do campo literário<sup>170</sup>. Ou seja, procuramos entender um indivíduo – pai, professor, músico, amigo, esportista etc. – em suas diversas configurações e disposições como sujeito participante do tecido social e, na medida em que nos direcionamos ao campo de nosso interesse maior, endereçamos nossas observações e discussões para suas disposições de caráter estético-criativo, i.e., discutimos suas disposições de ação (tocar como tocou...), reflexão (criar o que criou...) e sentimento (responder como respondeu...), contidos em sua atividade musical.

Assim, aplicaremos sua proposta metodológica baseada em entrevistas estruturadas, a partir de grades teóricas preconcebidas e direcionadas a temas específicos (família, educação, formação musical, experiência profissional, *performance* e composição musical), que são conduzidas de maneira aberta, em forma de diálogo, combinadas com indicadores musicais produzidos a partir de transcrições de registros em áudio (*performance* congelada em CD), vídeos de shows e entrevistas, bem como registro em forma de diário, a partir de conversas em encontros informais. A articulação destes materiais – dados e evidências sobre o indivíduo social e o indivíduo musical (que não é menos social...) –, com projeções de hipóteses interpretativas sobre tal sujeito, pode produzir um perfil aprofundado de seu estilo.

Seu estilo enquanto hábito e recorrência, mas também como desenvolvimento permanente; seu estilo como produto de uma fabricação social, construído mediante encontros, adequações, exigências, restrições e negociações em “embates” no meio em que atua. Ou seja, falamos do estilo como hábito entendendo-o, tal qual a identidade, como processo e produto, para adotar uma noção de Cook<sup>171</sup> (2013), manifestado em sua atuação artística.

<sup>170</sup> Ao comentar a “vida” das disposições incorporadas em um escritor, por exemplo, Lahire (2017: 36) se refere a uma socialização literária: “as disposições sociais dos escritores são pertinentes para compreender suas obras; mas será que essas são disposições gerais adquiridas no meio familiar? Será que elas não são muito mais o produto de uma socialização literária”? Ao colocar nestes termos, o próprio autor se questiona sobre a pertinência das socializações gerais para se compreender as práticas específicas no domínio literário. Sua resposta para esta questão se dá no sentido da possibilidade de se deduzir interpretativamente uma fórmula geradora para um comportamento que se revela num domínio particular, levando-se em conta experiências em domínios diversos.

<sup>171</sup> Nicholas Cook (2012, 2013) desenvolve a noção de “música enquanto *performance*”, construindo uma crítica ao que o próprio autor denomina como “paradigma da reprodução”, ou seja, a ideia de música (composição) como produto acabado, cuja significação encontra-se em estado de vigília, à espera de uma execução (reprodução ‘fiel’) que desvela as intenções (expectativas) depositadas ali por um compositor. Sua posição, ao adotar a noção de processo em detrimento do produto (a música), ou mesmo de pensar o produto (a música) como um processo, é acentuar a importância da *performance* e suas contribuições para o produto (a música), quando esta chega ao público, tornando-se portanto, o “acontecimento social no qual a significação é construída” (COOK, 2013: 7). O que queremos enfatizar, ao evocar esta noção de música enquanto processo de Cook, é a possibilidade de se pensar o estilo pessoal de um intérprete como um processo e não um dado congelado em si. A ideia de que o estilo, por mais recorrências, hábitos e tendências à fixação, é marcado por adequações, tensões e contradições que produzem descobertas, renovações e atualizações. Aliás, vale frisar, esta ideia não é nova. É comum se referir a um compositor ou intérprete de êxito reconhecido, cuja carreira perpassa diversas fases produtivas, em que as

Julgamos esta uma maneira conveniente de se tratar um indivíduo complexo, ou ator plural como nos fala Lahire (2002), repleto de idiossincrasias, contradições e singularidades que se manifestam de forma *sui generis* pela linguagem musical, porque não se resume à descrição esquemática e simplificada de sua atividade neste campo, bem como não se restringe à produção de uma caricatura organizada e direcionada de sua biografia para fins específicos, ao mesmo tempo em que se propõe a articular, de forma crítica, indicadores tão amplos como dados de sua história pessoal com fragmentos contextualizados de sua prática artística. É disto que trata o próximo capítulo na sequência do presente trabalho. Vamos proceder a uma proposta de construção de um retrato sociológico para nosso objeto de pesquisa.

---

diferenças de sua atuação são claras, classificando o “estilo tardio de fulano”, ou o “fulano da fase inicial” etc. Um exemplo clássico no campo da música popular, mais especificamente no *jazz* norte-americano, é o caso do trompetista Miles Davis, cuja longa carreira costuma ser dividida em fases que se confundem com alguns dos períodos, ou estilos do *jazz*. E.g.: o Miles Davis do *cool jazz*, o Miles Davis do *jazz* modal, ou ainda Miles Davis do *fusion* (c.f.: SMITH, 1998). Ao se referir às fases de um artista, assume-se então a noção de que seu estilo não é um dado congelado no tempo, e sim algo que está vivo e se transforma, tal qual um processo contínuo.

### 3. Realcino Lima, Nenê

*O sujeito e o objeto da biografia (o investigador e o investigado) têm de certa forma o mesmo interesse em aceitar o postulado do sentido da existência narrada (e, implicitamente, de qualquer existência narrada)<sup>172</sup> (Pierre Bourdieu)*

O presente capítulo é um retrato sociológico, nos moldes propostos por Lahire (2004), da personagem que ilustra o estudo de caso desta tese. No texto que se segue pretendemos desenvolver um relato sobre este sujeito, informado a partir de cinco entrevistas<sup>173</sup>, além de nossa própria experiência em encontros informais<sup>174</sup>, registros de ação<sup>175</sup> deste músico e informações de domínio público disponíveis em meios físicos e eletrônicos.

O retrato sociológico proposto aqui tem como finalidade produzir um perfil desta pessoa, tendo como base um leque variado de indicadores em domínios de prática diversos, tais como a família, a escola, a profissão, as amizades, as posições políticas e as visões de estética e arte, além de indicadores mais específicos<sup>176</sup> que são o alvo de nosso interesse maior, relativos à sua expressão musical – a *performance* no instrumento e a ação criativa por meio da composição.

---

<sup>172</sup> (BOURDIEU, 2006: 184)

<sup>173</sup> As entrevistas realizadas por ocasião desta pesquisa ocorreram com uma frequência anual, nos dias 06/10/2016, 06/04/2017, 24/09/2018 e 18/10/2019. Usamos também o relato contido na entrevista que realizamos a propósito de nossa pesquisa de mestrado, quando o foco era a relação de Nenê com nosso objeto de pesquisa à época, i.e., a *performance* de Airto Moreira (cf. DIAS, 2013). Esta entrevista foi realizada em 21/09/2011 e antecipou diversos conteúdos que se tornaram objeto de escrutínio na presente investigação. Todas as entrevistas foram realizadas em encontros privados, na casa do entrevistado, e foram registradas em áudio. Os encontros de 2017, 2018 e 2019 foram registrados em áudio e vídeo. O uso deste material na presente pesquisa segue as normas fixadas pelo Comitê de Ética da Unicamp e teve seu registro aprovado na Plataforma Brasil. O entrevistado manifestou concordância no uso dos dados coletados na presente pesquisa através do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), contido no Anexo 1.

<sup>174</sup> É preciso esclarecer que possuímos uma relação de amizade profissional com nosso entrevistado. Somos colegas de profissão (na música, no instrumento de trabalho e na docência), ainda que em espaços institucionais distintos. Assim, ao longo do tempo em que a presente tese foi realizada ocorreram encontros ocasionais em que nos encontramos informalmente e por motivos diversos àqueles circunscritos nesta pesquisa. Ainda que destas ocasiões não resulte nenhum relato formal, é preciso salientar que o simples fato de terem ocorrido e promovido uma experiência socializadora, nota-se influência na forma como refletimos sobre este sujeito, a partir dos relatos formais das entrevistas.

<sup>175</sup> Chamamos de registro de ação as apresentações de Nenê que frequentamos nesse período. Os shows foram registrados em áudio e vídeo, sempre com o consentimento do ator, e reúnem vasto material audiovisual de sua ação no “calor do momento” e em diferentes espaços de ação – bares, meio escolar/universitário, teatro. Tais registros se concentram em dois grupos liderados pelo músico: seu trio e o quinteto, grupo recente formado pouco antes do início da presente pesquisa em 2016. Assim, os registros que produzimos são oriundos das seguintes circunstâncias: 03/04/2017 no bar JazzB; 05/05/2017 na Faculdade Cantareira; 19/09/2018 no bar JazzNosFundos, todos em São Paulo.

<sup>176</sup> Estes indicadores mais específicos, dados extraídos de transcrições musicais e etc., vão aparecer com maior ênfase e profundidade nos relatos inseridos nas análises produzidas no quarto capítulo desta tese.

Com efeito, procuramos construir um relato que, em alguns momentos, beira a informalidade e distancia-se da exposição linear, dos registros típicos de história de vida organizada, dotada de ações coerentes e direcionadas. Tentamos trabalhar no nível do detalhe pessoal, operando com maior ênfase na escala microscópica, menos preocupados com os grandes arcos temporais e seus acontecimentos seminais, ainda que estes apareçam em virtude de sua relevância inequívoca para a trajetória do sujeito.

Entretanto, nossa ênfase recai sobre os detalhes captados através dos depoimentos que compõem tal história, tendo em vista, como nos fala Bernard Lahire (2013: 24), o fato de que a “singularidade de um indivíduo, produzida sob o efeito de uma complexa rede de determinações sociais, não se restringe aos fenômenos de excepcionalidade socialmente reconhecidas”, i.e., o artista “genial” determinado pelos fatos seminais relatados em virtude da narrativa “explicativa” e organizada de sua trajetória.

Assumimos, portanto, a condição ilusória de toda biografia que se pretende como relato da história de vida de um sujeito, para, como o faz Bourdieu (2006), admitir que nossa visão é uma dentre muitas narrativas possíveis, sobre o percurso desta pessoa. E tal narrativa tem maior validade no âmbito deste trabalho, ou seja, não oferecemos “O” retrato desta personagem, mas “UM” retrato possível<sup>177</sup>.

Aliás, em parte é a teoria de Pierre Bourdieu que informa nosso olhar e as reflexões que produzimos neste retrato de Nenê. O simples fato de mobilizarmos Bernard Lahire e seus trabalhos já indica que fazemos uso das ideias de alguém que se insere na tradição disposicionalista e dialoga, ainda que criticamente<sup>178</sup>, com a teoria do *habitus*, de Bourdieu.

Assim, julgamos conveniente registrar aqui alguns breves esclarecimentos antes de seguirmos para o retrato em si. 1) O relato que propomos não se pretende como biografia “oficial” deste sujeito. É um relato cuja validade maior se encontra circunscrita ao âmbito do presente trabalho, e deste modo pretendemos com ele (o relato) construir ferramentas que nos permitam produzir reflexões significativas, articulando o sujeito (Nenê) e o objeto (sua expressão artística) de nossa pesquisa; 2) Assim como nos retratos sociológicos construídos por Bernard Lahire (2004) em seus estudos de caso, aqui não oferecemos ao leitor uma conclusão pois, assim como tal autor, não pretendemos “condensar as características principais dos

---

<sup>177</sup> Aliás, vale considerar esta perspectiva para esta Tese como um todo. Ou seja, este trabalho é UMA narrativa possível envolvendo este indivíduo e suas práticas artísticas...

<sup>178</sup> De acordo com Lahire, o ponto principal de seu interesse na teoria do *habitus*, no que se refere “à mudança de escala [examinar o mundo social à escala dos indivíduos] e de ponto de vista do conhecimento concerne à questão da ‘transferibilidade das disposições’”, que segundo o autor é “mais postulada do que verificada empiricamente pela teoria do *habitus*” (LAHIRE, 2013: 17)



pesquisados em um quadro coerente, resumindo e evidenciando a singularidade dessas pessoas” (LAHIRE, 2004: 45), o que irá nos conduzir ao cabo deste capítulo também a uma lista de pontos interpretativos que trataremos a partir das matrizes socializadoras propostas na grade teórica<sup>179</sup> das entrevistas realizadas; e 3) Ao propor este tipo de abordagem baseada no encontro “um para um” (entrevistado, entrevistador ou investigado, investigador) que opera no nível da confiança, do relato pessoal, da história de si que é organizada com vistas à apresentação e representação para outrem, sabemos de antemão, e pretendemos, tanto quanto possível, mitigar a força das distorções e das manobras calculadas em ambas as partes (entrevistado, entrevistador) que visam a entregar uma personagem coerente, unidirecional em sua trajetória, marcada por acontecimentos sucessivos, cuidadosamente organizados. Neste sentido, procuramos nos manter atentos, tanto quanto possível, para o fato de que “o relato de vida varia, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, segundo a qualidade social do mercado no qual é oferecido” (BOURDIEU, 2006: 189), o que significa, de acordo com este autor que “a própria situação da investigação contribui inevitavelmente para determinar o discurso coligido” (Idem). Isto quer dizer que estamos cientes do fato de que a “situação da investigação” e a própria “distância objetiva entre interrogador e interrogado” (Idem) são determinantes na fabricação do relato que é efetivamente oferecido. Tanto investigado quanto investigador tendem a narrar uma história segundo seu ponto de vista, seguindo seus próprios investimentos pessoais. É isso que nos esforçamos para atenuar no presente retrato.

Sobre as entrevistas e sua metodologia convém destacar a centralidade desta ferramenta e os dados produzidos através dela, sobretudo para a segunda parte desta tese. Fazer falar, registrar, analisar e refletir sobre a fala é parte do processo de produção de um conteúdo que será articulado com a música, no momento em que a análise musical entrar em cena. Neste momento, cumpre detalhar minimamente a forma como empregamos a história oral neste trabalho.

O ponto de partida das entrevistas, contidas no escopo desta pesquisa, tem sua gênese num primeiro encontro<sup>180</sup> realizado em 2011, no âmbito de nossa pesquisa de mestrado<sup>181</sup>. Ao conteúdo resultante dessa entrevista que versa sobre diversos aspectos – a prática artística, dados biográficos, a experiência profissional – de Nenê, preparamos em 2016 uma grade teórica ampla cobrindo temas variados em quatro domínios de ação, ou matrizes

<sup>179</sup> Esta grade teórica encontra-se disponível no Anexo 2 do presente trabalho.

<sup>180</sup> O registro desse encontro de 2011 tem 1:53:00 de duração.

<sup>181</sup> Cf. Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos setenta (1964-1975) (DIAS, 2013).

socializadoras: a esfera familiar, a esfera profissional, a esfera artística ou estética e a esfera política.

Desta grade teórica extraímos o questionário<sup>182</sup> que efetivamente foi colocado em prática na primeira entrevista<sup>183</sup>, realizada nesse mesmo ano de 2016. Desse primeiro encontro resultou um registro de campo produzido logo nos dias seguintes à realização do encontro, além do registro em áudio que foi transcrito nos meses seguintes. Essa primeira transcrição foi acompanhada de um processo analítico em que procuramos destacar, tanto quanto possível, os indicadores relativos às matrizes socializadoras, temas surgidos espontaneamente a partir da interação entrevistado-entrevistador, além de assuntos relevantes para se desenvolver em momento futuro, i.e., na entrevista seguinte. Podemos dizer que essa primeira entrevista cobriu temas amplos, em especial sobre a biografia de nosso entrevistado, seu ambiente familiar, sua aproximação com a atividade musical, sua profissionalização, além de momentos-chave de sua trajetória artística e profissional.

Em 2017, após um afastamento<sup>184</sup> de quase um ano, realizamos um segundo encontro<sup>185</sup>. Essa segunda entrevista já foi registrada em áudio e vídeo<sup>186</sup>, além do “diário do dia seguinte”, fundamental para captar as impressões momentâneas do contexto que cercou a realização da entrevista – o local, o horário, o modo como agendamos a conversa, a forma como transcorreu o encontro e outros detalhes que, de outro modo, não seriam registrados, pois não constam do processo de transcrição. Podemos dizer que o questionário empregado, nessa segunda entrevista, resultou parcialmente de questões oriundas da grade teórica inicial, e parcialmente de questões abertas a partir do trabalho de transcrição e análise preliminar de dados obtidos na primeira entrevista. Nesse segundo encontro aprofundamos temas abertos no encontro anterior e avançamos em questões mais específicas relativas à prática musical – composição e *performance* – de nosso sujeito em questão. Todo o processo de transcrição empregado na primeira entrevista foi replicado aqui.

---

<sup>182</sup> O Anexo 3 apresenta a estrutura das entrevistas e as questões previamente elaboradas para cada um dos encontros.

<sup>183</sup> O registro desse encontro tem 1:51:00 de duração.

<sup>184</sup> O afastamento, ou intervalo entre cada uma das entrevistas, foi proposital. À medida que somos (entrevistador) próximos do entrevistado por sermos colegas de trabalho – ambos somos músicos, bateristas, professores, atuantes num mesmo meio musical, numa mesma cidade –, julgamos conveniente conservar um grau de distanciamento espacial e temporal, para tornar os relatos e os encontros em que estes foram produzidos, mais confiáveis e menos direcionados pelo calor da interação que, de outro modo, seria mais íntima, portanto, menos isenta, mais direcionada e organizada.

<sup>185</sup> O registro desse segundo encontro tem 1:40:00 de duração.

<sup>186</sup> A partir dessa entrevista, passamos a usar um equipamento que registra áudio e vídeo em boa resolução de forma prática e segura: usamos desde então o gravador Zoom Q2N.

Assim, em 2018, novamente após um período de afastamento, reencontramos nosso entrevistado para uma terceira rodada de conversa direcionada<sup>187</sup>. Nesse momento, muitos dos temas biográficos – família, amizades, experiências profissionais etc. – já haviam avançado consideravelmente. Deste modo podemos dizer que o terceiro encontro focalizou com maior ênfase o trabalho artístico de Nenê. Falamos sobre exemplos musicais concretos tocados *in loco*, mostramos registros em vídeo de apresentações realizadas com seu quinteto, além de colocar questões previamente produzidas a partir de um balanço entre a grade teórica inicial (2016) e questões e assuntos mobilizados a partir das entrevistas anteriores.

Esses encontros se consolidaram em 2019, quando a redação desta tese já se encontrava num estágio relativamente avançado, e então marcamos uma quarta e última entrevista<sup>188</sup>. Esse último encontro, mais breve e específico do que os outros, teve como propósito tratar de questões pontuais ainda em aberto, relativas a dados musicais precisos que emergiram do trabalho analítico sobre o material musical transcrito.

O último estágio de trabalho sobre essas entrevistas ocorreu no retorno às análises, quando as transcrições e seus conteúdos foram analisados e catalogados em um índice temático<sup>189</sup> dividido por entrevistas. É uma espécie de localizador rápido (índice) para retornarmos com maior agilidade a conteúdos (temas, assuntos, falas, ideias, comentários) específicos, no meio das 165 páginas que contemplam as quatro entrevistas transcritas, totalizando 7 horas e 10 minutos em registros de diálogos. Além deste índice localizador de temas, todo o processo de transcrição e análise foi acompanhado da confecção de um inventário de disposições<sup>190</sup>, em que registramos recorrências de comportamentos, ideias, ações, reações, para os diferentes domínios de prática que nos propusemos a investigar, através das grades teóricas.

Por fim, vale relatar que algumas semanas depois de nossa terceira entrevista, tivemos um encontro rápido, informal, que não foi previamente marcado, registrado e nem mesmo preparado, quando fomos à casa do entrevistado fotografar uma série de partituras que havíamos requisitado, na ocasião de nossa terceira entrevista.

Esse encontro informal foi fixado apenas em notas, como “diário do dia seguinte”, mas sua riqueza maior reside no registro das partituras manuscritas, em foto e no acesso que tivemos a seus vários cadernos de composição, alguns deles da década de 1980, que nos deram

<sup>187</sup> O registro desse terceiro encontro tem 1:06:00 de duração.

<sup>188</sup> O registro desse quarto encontro tem 0:40:35 de duração.

<sup>189</sup> Este índice temático encontra-se disponível para consulta no Anexo 4 do presente trabalho.

<sup>190</sup> Este inventário encontra-se disponível para consulta no Anexo 5 do presente trabalho.

uma dimensão até então imprevista, de seu rigor, sua organização e seu apreço pelo trabalho composicional.

A experiência desse encontro informal nos diz muito do alcance de sua atividade artística em função da manifestação de sua disposição pessoal para o método, a organização e o rigor da autodisciplina.

### **3.1 Outubro de 2018**

Somos recebidos por Nenê numa tarde de sexta-feira fria e chuvosa de uma primavera cinzenta, às vésperas do pleito eleitoral de 07 de outubro de 2018, atendendo a uma ligação telefônica feita horas antes, quando fomos comunicados que as partituras de suas músicas, requisitadas pessoalmente no dia 24 de setembro último, estão disponíveis para nossa consulta. Esse encontro não é parte da série de entrevistas formais contidas no escopo da presente tese. Pelo contrário, é mais um encontro informal, com o propósito específico de consultar e fotografar as partituras originais de algumas músicas que pretendemos transcrever e analisar na pesquisa que está em curso.

Entretanto, tal ocasião se torna um momento rico pela conversa que se desenrola e pelo acesso a seu acervo pessoal de composições. São diversos cadernos de música de épocas variadas em que Nenê armazena seus manuscritos – *lead sheets*, grades para combos, fragmentos de ideias melódicas e harmônicas, além de estudos de ritmos brasileiros para bateria. Tudo muito organizado não só do ponto de vista da catalogação – há sempre um índice na contracapa de cada caderno indicando quais músicas estão ali, como podemos observar na imagem abaixo – mas da própria escrita musical, limpa, sem rasuras, clara em seus propósitos e objetivos.

De acordo com o músico, quando as músicas são escritas, fixadas simbolicamente nos cadernos, elas já estão prontas: foram tocadas e testadas à exaustão por ele no piano. Por isso não há rasuras ali no acervo.

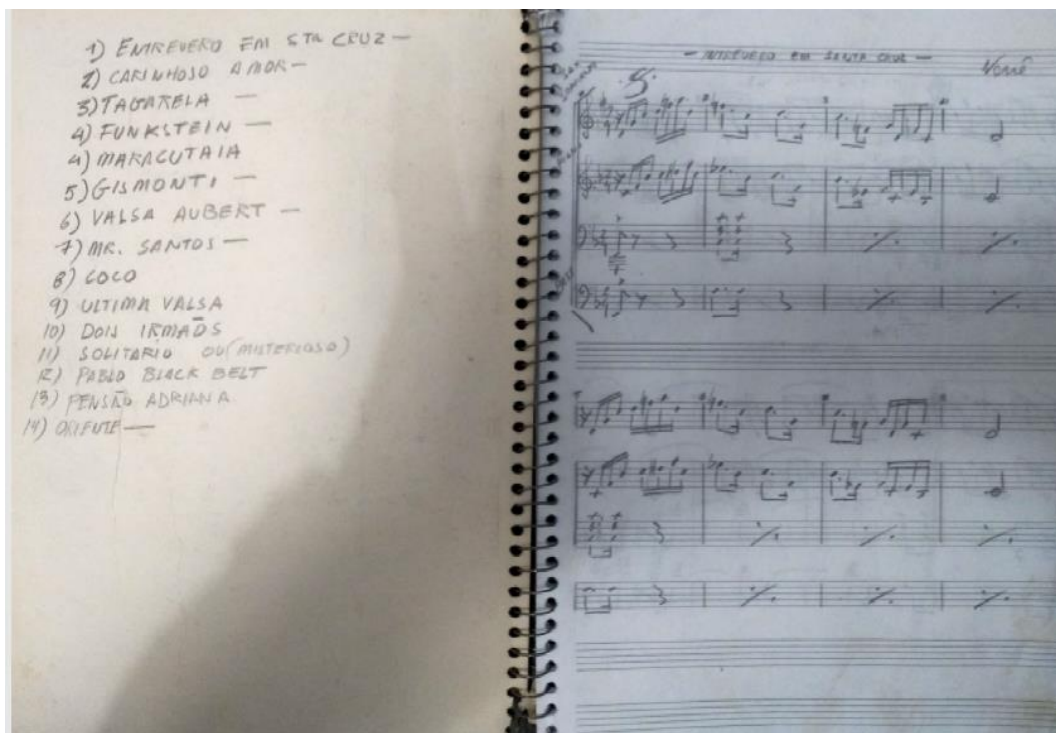


Imagem 1: Contracapa e primeira página de um dos cadernos de Nenê (acervo do autor).

À época desse encontro Nenê estava com 71 anos. Nascido em Porto Alegre em 5 de fevereiro de 1947 ele é o mais velho de dois irmãos, filhos de um casal de classe média em que o pai fora sargento do exército e a mãe, dona de casa. Sem ligação familiar com a atividade musical, ou seja, parentes próximos que tocassem instrumentos ou cantassem, curiosamente seu encantamento pela música se deu em idade muito precoce, entre seis e sete anos, quando ganhou de sua mãe um pandeiro de presente<sup>191</sup>.

A mãe, apesar da simplicidade, nutria grande apreço pela fruição de bens culturais, além de estimular seu envolvimento com a música. Foi acompanhando sua mãe, naquelas que são suas primeiras lembranças de engajamento na experiência musical, que Nenê começou a frequentar a rádio e outros espaços públicos para ver e ouvir música.

Ela gostava pra caramba desse negócio de música e de ir em show, essas coisas [...] ela sempre me apoiou pra caramba. Ela era semianalfabeta e gostava daquilo [música]. Foi com ela... por intermédio dela... dessa atitude dela, que eu fui me despertando. Eu fui melhorando a minha sensibilidade para ouvir (LIMA, 2016).

Se do lado materno Nenê recebeu estímulo para desenvolver sua sensibilidade e o gosto pela música ganhando o pandeiro, e sendo levado à apreciação pública, do lado paterno

<sup>191</sup> É interessante notar como esta história de vida possui semelhança com a história de vida relatada por Airto Moreira, a propósito da memória pessoal mais ancestral em relação ao envolvimento com a linguagem musical (cf. DIAS, 2013). Vale lembrar que a diferença de idade entre ambos é cerca de 6 anos.

a música encontrou um ambiente mais controlado e regrado. Mas não menos favorável. Sua relação com o pai seria mais conflituosa, de enfrentamento e marcação de posição. Entretanto, foi do pai que Nenê ganhou seu primeiro acordeom, aos dez anos.

Acordeom ou gaita, como se fala no Sul, porque “ele achava que era instrumento de gaúcho” (LIMA, 2016), nos fala o músico. Embora Nenê não coloque os estímulos paternos no mesmo plano de importância em relação aos maternos, no que diz respeito ao desenvolvimento de uma sensibilidade para a música, é esta atitude concreta de seu pai que vai indicar muito de seu futuro na música.

De certa forma Nenê recebeu, num primeiro momento, o acordeom a contragosto. Seu interesse era o pandeiro, que ele tocava junto ao rádio e em festas, a pedido de seu pai, para mostrar aos amigos as habilidades do filho.

Eu fui tocando pandeiro, assim, tocando com o rádio. Quando [ele me] levava numa festa e tal. E também eu nunca tive... nunca tive na minha idade tudo... mesmo jovem, nunca consegui ter um pandeiro que eu queria ter. Aquele pandeiro com platinela bacana, de couro. Mas o acordeom... [ele] me falou pra tocar o acordeom, por que ele queria que eu tocasse acordeom de qualquer maneira. Aí ele me deu o acordeom, e mesmo assim tinha um amigo meu que tocava acordeom. Então eu dava o acordeom pro cara tocar e ficava tocando pandeiro com o cara. Mas depois eu fui pegando gosto pelo instrumento (LIMA, 2016).

Tomar gosto pelo acordeom foi uma revelação na vida do adolescente em Porto Alegre. Do ponto de vista da música, foi o meio ideal para o desenvolvimento de habilidades melódicas e harmônicas e suas estruturas, além de apontar um caminho de inserção profissional tocando em conjuntos de baile, na rádio e nas boates. Inicialmente, o envolvimento com o acordeom indica alguns dos primeiros conflitos na vida familiar: o pai, com seu viés militar disciplinador, o forçou a frequentar um ensino formal (aulas de acordeom).

Ele queria que eu fosse militar igual a ele. Então ele falou: “Já que você quer tocar, quer ser músico, vai ter que entrar na escola, por que músico tem que estudar música”. Ele tinha razão nesse aspecto. Me botou na escola de música, mas eu não aprendi nada porque... não tava nem aí, faltava, gazeteava aula. Eu não tinha saco também porque eu tocava tudo de ouvido. Eu tirava, eu ouvia no rádio a música e tirava no acordeom. Do meu jeito, quer dizer, né? Cheio de erro, mas tudo bem (LIMA, 2016).

Já em relação à mãe Nenê começa a perceber uma defasagem, que só irá ser elaborada em bases racionais algum tempo mais tarde, entre a música a que estava exposto no ambiente familiar e a música que começava a lhe encantar e que futuramente lhe indicariam aquisição e incorporação de certo capital cultural (BOURDIEU, 1998), distinto daquele que se apresentava nas condições objetivas de sua socialização primária no seio familiar.

O problema é que a gente só ouvia aquelas coisas... brega na minha casa, né? Porque... meu pai era sargento do exército. Minha mãe era doméstica, dona de casa e tal. Então só ouviam aquelas músicas que tocavam no rádio (LIMA, 2016).

Nenê não corresponde às expectativas do pai. Abandona as aulas de música que tem com uma professora de acordeom, assim como em seguida irá abandonar a escola na passagem para o ginásio, e um pouco mais tarde o Exército<sup>192</sup>. Nas três situações, representativas de diferentes momentos – infância, adolescência e juventude –, Nenê já carrega uma forte disposição pessoal para manifestar e marcar com clareza suas escolhas e posições, a despeito do custo prático/simbólico de suas ações e decisões. Além disso essas ocasiões evidenciam sua disposição para aceitar o risco da incerteza futura em detrimento de decisões que conservassem minimamente algum grau de segurança. Mais tarde isso irá se manifestar na sua prática artística, na interação musical e na *performance* pelo instrumento.

Abandonar as aulas de acordeom será reconhecido mais tarde como um erro, que só será contornado anos depois, já como profissional, atuando na noite de São Paulo como pianista e baterista, entre a metade dos anos 1960 e 70. É nessa época, como estratégia de sobrevivência, que Nenê irá se desenvolver como pianista: “[...] teve a época que eu toquei piano também. Aqui nos puteiros. Por que não tinha trampo logo que eu cheguei, eu fiz qualquer coisa que aparecia” (LIMA, 2016). E, “depois, no Hermeto eu melhorei bastante. Nunca estudei piano na realidade. Estudar assim, nem técnica, nem nada. Foi tudo... ao Deus dará” (Idem), adotando uma observação atenta e criteriosa, como reconhece o músico: “Eu era muito observador” (Idem), nos fala o músico. Aliás, esta é outra disposição pessoal importante que nos revela o modo como Nenê construiu grande parte de seu conhecimento em música: a capacidade de apreender sozinho, conjugando a percepção auditiva com a observação visual criteriosa, mobilizadas pelo treino e a disciplina pessoal, que nesse momento é diferente da disciplina mais autoritária imposta pelo pai.

Essa forma de aprender música já havia sido empregada no acordeom, depois que Nenê abandonou as aulas por volta dos doze anos de idade.

[...] eu decorava o visual do acordeom. E eu aprendia também. Eu ia no baile perto da minha casa, porque sempre tinha baile com música ao vivo, naquele tempo... então, ficava na boca do palco, deixava meu acordeom em casa, deixava ele fora do estojo, pronto [...] Eu ficava vendo ele [o músico] tocar acordeom, daí ele fazia um acorde

<sup>192</sup> Neste caso Nenê nem se apresentou. Ficou ‘submisso’: “[...] eu não queria servir o Exército. Fiquei submisso [...] você tinha que se apresentar pros caras saber que você existia e tal. Se você não vai lá, então você está submisso. Então se o cara te prender, a P.E, tu vai em cana. E vai servir. Só que você vai em cana primeiro” (LIMA, 2016). Ele arriscou e ficou submisso...

assim, tipo Cmaj7, que eu não sabia o que era isso, mas o som me agradava. Então eu olhava a mão do cara... e corria lá pra minha casa. Saía do baile lá naquela hora mesmo, pra pegar... pra não esquecer. Aí chegava lá, eu calculava, por que tinha duas pretas mais... o visual... aprendi um montão de acorde assim. Só que não sabia o nome. Não sabia nada (LIMA, 2016).

Foi com esse tipo de prática, baseada na observação, no treino individual e no contato com amigos mais velhos que tocavam um pouco melhor e lhe indicavam a compreensão conceitual dos aspectos sonoros e visuais, que Nenê passou a tocar em grupos de baile, boates e festas, esboçando um início de profissionalização na noite de Porto Alegre, entre os 12 e 16 anos, quando então surge o encantamento pela bateria.

E o aprendizado na bateria não seria diferente. Nenê mobilizaria sua disposição para a observação, para extrair conhecimento dos músicos mais velhos que se tornariam objetos de profunda admiração e respeito: Mutinho, Argus e Saraiva, bateristas de uma geração anterior à sua, que fizeram escola no Rio Grande do Sul. Novamente foi olhando, conversando, imitando e praticando sozinho que Nenê começou a tocar bateria e largou o acordeom numa decisão firme, contundente, tal qual nas ocasiões do abandono escolar e do Exército.

Eu não queria mais tocar [acordeom]. Eu queria tocar bateria [...]. Então quando a bateria chegou eu arrei a bateria e sentei o cacete. O dia inteiro. Por que eu não fazia nada. Não tava indo mais na escola nem nada [...]. Eu comecei a estudar bateria pra caralho (LIMA, 2016).

E esse encantamento pela bateria seria correspondido em experiências práticas variadas, interagindo com outros músicos, outras músicas, outras culturas, numa gama diversificada de experiências socializadoras em trânsito por outros países.

### **3.2 Deslocamento e experiência: desprendimento pessoal e disposição para o novo**

Seria tocando bateria que Nenê faria um primeiro movimento “nômade” em sua vida, talvez como forma de escapar do ambiente familiar instável, que modulava de um lado, entre o incentivo e acolhimento da mãe, com quem Nenê foi morar após a separação dos pais, o abandono da escola na passagem para o ginásio e uma dificuldade em encontrar caminhos para viabilizar um conhecimento formal em música; e de outro lado, a autoridade e cobrança do pai com quem Nenê vivia em rota de colisão, apesar do afeto:

[Ele] queria que eu fosse pras Agulhas Negras. Virar oficial, coisa que ele não conseguiu ser e ele queria que eu fosse. Mas ele era um cara legal também. É que... eu brigava muito com ele. [Por exemplo] quando chegava no dia do almoço, domingo,



ele falava assim pra mim na hora do almoço: “Escuta você tocou no baile ontem?”. Digo: “Toquei”. Eu tocava muito em baile assim fim de semana. “Tocou muito tango?”. Digo: “Eu não toco tango”. “Como não toca tango, você não é músico”? “Detesto tango”. “Então você é um músico de merda”. Daí pronto, virava aquele puta barraco (LIMA, 2016).

Um primeiro deslocamento se daria justamente nesta fase, quando Nenê começou a tocar bateria e se lançou numa viagem (ou aventura), sem a menor estrutura, para tocar no Uruguai. Do Uruguai seguiu para a Argentina, deslocando-se entre Mar del Plata, Buenos Aires e Mendoza. Tocando na noite, em bailes, boates, restaurantes, festas, grupos de diferentes formações e orientações de estilo – música brasileira, cumbia, *jazz*, tango – Nenê fez um pouco de tudo. Dividiu-se entre a bateria, seu instrumento principal à época, o acordeom e até tocou violão. Oscilando entre momentos opostos de fartura e trabalho, com momentos de penúria extrema – passando fome em Montevideo, despejado de hotel em Buenos Aires e Mendoza – Nenê acabou ajudado pelo pai, que o trouxe de Mendoza para Porto Alegre, atendendo a um pedido de ajuda do filho para saldar dívidas na pousada em que se instalara na cidade argentina.

[...] comecei a telefonar pro... mandar... telefonar não, por que não tinha telefone na minha casa. Mandar telegrama pro meu pai. Pedindo grana. Por que eu tava fodido e tal [...] Daí um dia eu saí pra jantar, na casa desse meu amigo, quando eu voltei meu pai tava lá. Ele tava na minha cama. Eu falei: “Pô pai o que você tá fazendo aí?” Ele falou: “Vim aqui te buscar, você não falou que tava... não consegui mandar o dinheiro vim eu mesmo com dinheiro e tudo. Onde é que tem que pagar esse negócio?”. Daí ele dormiu, aí no outro dia levantamos, ele foi lá pagou a mulher, tudo, a mulher ficou toda contente também, e voltamos. Com aquela bateria tudo amarrada, aquele negócio. Por que eu andava com a bateria por todo lado onde eu ia, entendeu? Não podia deixar a bateria, jogar fora (LIMA, 2016).

Ao voltar para Porto Alegre, Nenê se viu tocando bateria na noite, em bares e boates, já no tempo da bossa nova: “Porto Alegre tinha umas casas legais. Tinha um cara lá que tinha uma boate que tocava só *Jazz* e Bossa Nova” (LIMA, 2016). Estar na noite de Porto Alegre, e tocando uma música sofisticada, representa um ganho pessoal na perspectiva de Nenê, diferente dos tempos em que tocava acordeom, nos bailes, nas boates e no chá das cruzadas<sup>193</sup>. Agora nessa fase, tocar bossa nova e *jazz* na bateria carregava uma sofisticação, uma sensação de refinamento simbólico, que pouco tempo depois, às vésperas de completar 18 anos, o levaria a outra mudança, outro deslocamento geográfico, afastando-o definitivamente da família e de sua cidade natal.

<sup>193</sup> Nas palavras do próprio músico, este era um encontro “que tinha em Porto Alegre, que era um chá que eles faziam... alugavam um salão e faziam um chá, bolo e tal e as pessoas iam e pagavam pra ajudar os pobres no frio” (LIMA, 2016).

Desta vez Nenê se mudaria para São Paulo, na virada de 1964 para 1965, perseguindo uma ideia inculcada por Rubinho Barsotti, então baterista do Zimbo Trio, que havia tocado em Porto Alegre nessa época e o estimulara a se transferir para a capital paulista.

[...] o Zimbo Trio foi fazer um show e nós fomos abrir pro Zimbo Trio [...] Nós tínhamos esse trio lá em Porto Alegre já. Era tudo muito organizado. Por que no Sul os músicos são muito organizados. Então nós tínhamos tudo, era tudo arranjado, tiramos tudo [...] Aí, depois que nós tocamos e depois que eles iam tocar..., nós sentamos pra assistir e fomos falar com eles, com o Rubinho. O Rubinho falou: “Não bixo, você tem que ir pra São Paulo, gostei do seu toque. Lá que é o lugar pra vocês irem, principalmente pra você. Vai pra lá por que... eu tô lá eu posso te dar uma força também. Você vai na Baiúca que você vai me encontrar na Baiúca” (LIMA, 2016).

O sonho de estar no centro do mapa cultural do Brasil<sup>194</sup>, fazendo a “música dos músicos” daquele momento – o sambajazz, a bossa nova, o *jazz* – era um objetivo para o jovem e ambicioso músico autodidata que não se furtava aos desafios da competitividade. Já em Porto Alegre, sua ligação com bateristas era de respeito e admiração como vimos acima, mas era também de competição. Desde cedo o músico se colocava em disputa com aqueles instrumentistas de maior reputação e visibilidade que detinham conhecimento e desenvoltura, e isso não ocorria pela disputa em si, mas sobretudo pelo estímulo ao próprio desenvolvimento e como forma de marcar sua posição, uma disposição pessoal já conhecida desde cedo. De acordo com Nenê, ele “curtia esse negócio [a disputa]”, e depois, na sequência se tornava “amigo dos caras, e também via de perto” a atividade artística desempenhada por seus ídolos. Via principalmente que “podia fazer outra coisa, a partir daquilo que ele [o outro] tava fazendo” (LIMA, 2016). Este comportamento faz parte de sua disposição para competir e disputar, mas integra também sua estratégia de aprendizado e aquisição de conhecimento. E na ponta de seu comportamento reside seu próprio desejo de reconhecimento pessoal – seu nome e sua voz.

Uma “disputa saudável” como nos fala Nenê. Esta disposição competitiva, para enfrentar e concorrer com outros músicos seria importante neste processo de transferência de Porto Alegre para São Paulo, um mercado fortemente marcado pela concorrência entre os músicos profissionais<sup>195</sup>. Além das disputas narrativas em torno das várias músicas (gêneros) que se faziam presente, concorrendo em termos de público e audiência na cidade.

<sup>194</sup> Vale registrar aqui outra semelhança, nesta história de Nenê que envolve o deslocamento de Porto Alegre para São Paulo em busca de oportunidade, desafio, experiência, visibilidade; e as circunstâncias que envolveram o deslocamento feito por Airto Moreira, alguns anos antes (1959-60), indo de Curitiba para São Paulo. Neste caso, por intermédio do cantor Agostinho dos Santos, que o viu cantando na capital paranaense Cf. (DIAS, 2013: 14-24).

<sup>195</sup> Cf. (DIAS, 2013: 14-24).

Já atuando em São Paulo, foi no âmbito deste tipo de disputa que Nenê assumiu o Quarteto Novo, naquilo que podemos chamar de um último “respiro” para o grupo, após a saída de Airto entre 1967-1968 (DIAS, 2013: 32). Nenê admite a ideia de que, a despeito da admiração que nutria pela *performance* de Airto na bateria, estava sempre se preparando para disputar um espaço naquele ambiente.

[...] mas eu tava sempre me preparando pra tocar, pra poder encarar ele [Airto] também, não é? Por que era uma concorrência esse negócio. Quando eu conheci o Hermeto, o Airto tocava com o Hermeto. Tocava com ele na boate lá do pai do Lanny Gordon. No Stardust [...] Eu não falei com o Hermeto nem nada, por que eu ficava na minha. Eu só vi eles tocando lá [...] Mas aí naquela época, naquele momento pra mim não dava pra tocar com ele [Hermeto]. Eu tava na outra, tocando em outra boate, com outras pessoas e tava distante da minha área, entendeu? Então o que aconteceu... logo em seguida eles formaram o Quarteto Novo. Tinha o trio Novo que era Heraldo, o Théo e o Airto. Daí botaram o Hermeto e ficou Quarteto Novo. E eu tocava com o irmão do Hermeto. Daí o Airto... eu encontrava sempre com o Airto e tal, às vezes via ele tocando na televisão. Aí a Flora foi embora pros EUA. O Airto demorou mais um pouco e também se mandou pros EUA. O Quarteto Novo ficou vago. Aí começou a fazer teste pra tocar no Quarteto Novo (LIMA, 2011).

Na fala de Nenê, podemos notar não só seu raciocínio em relação às disputas por posição, mas um outro aspecto disposicional importante. Quando comenta o fato de que, ao conhecer Hermeto, não falou com ele, “nem nada, porque eu ficava na minha”, Nenê está desvelando um traço importante de sua personalidade: sua timidez. Vencer este entrave à comunicação e à sociabilidade foi, desde muito cedo, um desafio pessoal, cuja superação está diretamente relacionada ao seu envolvimento com a música. Portanto, não falar com Hermeto na referida circunstância não foi apenas uma forma de reconhecer a assimetria entre suas habilidades musicais e as dos músicos envolvidos naquela ocasião, mas uma disposição pessoal se atualizando, mobilizada pelo ambiente e suas circunstâncias.

Podemos especular sobre esta disposição e sua ligação com o desenvolvimento de um senso de observação e autodidatismo aguçados, responsáveis pelo seu aprendizado de acordeom, bateria e piano. Na medida em que a timidez se apresenta como um entrave à socialização, podemos supor que Nenê, quando iniciante e mesmo depois, já profissionalizado, tem mais ou menos dificuldade, de acordo com as situações, de se aproximar e estabelecer diálogo com outros músicos, para lhes questionar ou comentar sobre o que fazem, quando estão tocando seus instrumentos – que acorde tocam; como desenvolvem determinada técnica; como

coordenam seus movimentos; enfim, o que fazem quando tocam. Assim sucedeu na situação em que descobriu o uso de toques duplos<sup>196</sup> e sua aplicação na bateria, por exemplo.

O cara vai tocando e você vai olhando aquilo e você vai aprendendo. Lógico que tem coisa na bateria que é difícilimo de sacar porque, por exemplo se você tá fazendo um rulo simples, esse de um e um, às vezes o cara tá fazendo “papa-mama”, fica rápido pra caralho mas você pensa que é o [rulo] de um. Aí eu chegava em casa e me matava pra fazer... Mas daí você descobre do mesmo jeito, vai indo e você vai chegando a uma conclusão. E depois a audição também é legal. Você ouvir o disco. Eu ouvia aqueles discos daqueles caras tocando, fazendo aqueles solos (LIMA, 2016)

Desse modo as alternativas que se apresentam são relativamente reduzidas: 1) por um lado desenvolve este senso aguçado de observação e se envolve a fundo nos processos de autodidatismo que mobilizam sua disciplina pessoal, no afã de construir conhecimento e; 2) busca estratégias que atenuam o peso da socialização e da interação com outras pessoas.

Assim, quando questionado sobre sua frequência nos bares de Porto Alegre para assistir aos bateristas que admirava – Saraiva, Argus e Mutinho, por exemplo – Nenê nos diz: “Ia... eu era tímido pra caralho mas eu consegui vencer essa barreira. Depois eu comecei a beber e descobri que a bebida me deixava relaxado” (LIMA, 2016).

E de fato Nenê estreitou laços com seus modelos. Foi não só pela superação da timidez, mas sobretudo pelo seu desenvolvimento técnico e expressivo na música e pelo envolvimento pessoal, idealista, com uma música esteticamente “refinada”, com *status* de “arte” para fruição, longe dos bailes, inferninhos e boates onde tocava música com função de entretenimento, que o músico assumiu o Quarteto Novo, por um tempo breve, mas suficiente para o aproximar pessoal e artisticamente de Hermeto Pascoal, e alguns anos depois, fazer parte da primeira formação de seu grupo ainda em São Paulo.

No que diz respeito a uma visão idealizada da profissão, associando-a a um fazer artístico que carrega em si “qualidade” e se apresenta como instrumento de diferenciação, Nenê nos diz.

Desde que eu toco música sempre foi assim. Tinha que escolher uma coisa ou outra., você vai tocar ou você vai tentar ganhar dinheiro. Mas eu sempre estive no lado dos

---

<sup>196</sup> Toque duplo ou “*double stroke*”, ou ainda “papa-mama” é uma técnica fundamental estudada *a priori* como parte dos rudimentos da bateria, através do estudo de caixa. É uma espécie de desenvolvimento do toque simples. No toque duplo cada mão produz dois toques (dois e dois) com um único movimento usando uma técnica conhecida como rebote, quando o músico aproveita a resposta da pele do tambor na baqueta para produzir o segundo toque. Por outro lado, o toque simples é caracterizado por toques alternados em cada uma das mãos (um e um). O resultado do ponto de vista da economia de movimento é que a técnica de toque duplo permite ao músico dobrar o número de notas com a mesma quantidade de movimento. Daí a dificuldade de Nenê em perceber, através da observação do movimento do baterista, como ele realizava aquela quantidade de notas com aquele movimento.

músicos que eram mais ou menos idealistas neste aspecto [...] O importante era a qualidade da música que você fazia. Se a música era realmente artística (LIMA, 2011).

E seria carregando esta disposição pessoal para se envolver com a música partindo de um ideal, a despeito dos ganhos financeiros auferidos, que Nenê se envolveria no grupo de Hermeto Pascoal.

Porque eu justamente investi nesse negócio que era entrar nesse conjunto, por que depois eu queria tocar com o Hermeto. Eu queria tocar com o Hermeto na realidade. O meu desejo maior era tocar com o Hermeto. E acabou que eu consegui, porque quando ele fez o grupo dele, ele me chamou. E na época que ele me chamou eu estava indo pro Japão. Eu tocava num conjunto aqui chamado Som 5. Nós tínhamos ido pra Rússia, ficamos 3 meses lá numa turnê, depois voltamos pra cá e eles arrumaram logo em seguida uma viagem pro Japão. Daí o Hermeto chegou dos EUA. Eu encontrei com ele por acaso, eu vinha descendo a Rego Freitas, vindo de um ensaio e dei de cara com ele. Ele falou: “Porra bixo onde você anda?” Eu falei: “Eu to tocando nessa boate aí”. Ele falou: “Porra, não quer entrar no meu conjunto? Eu vou fazer um conjunto”. Eu disse: “Quero”. Daí voltei correndo na boate e falei: “Olha não vou mais continuar pro Japão”. Falei pros caras [...] Por que o meu interesse era entrar no grupo e fazer aquilo que tinha de ser feito lá dentro. Eu sabia que ia render outras coisas junto com o Hermeto. Que era o grupo do Hermeto, era a escola. Escola de música (LIMA, 2011).

Obviamente sua fala incorpora no presente a informação do passado, e é marcada pelo recuo do tempo. À época, início dos anos 1970, quando Hermeto montava seu primeiro grupo regular, não havia se constituído em torno deste a noção de “escola”, tal como se consolidou a partir dos anos 1980, na “escola do Jabour” (SILVA, 2016). No entanto vale constatar, e é isso que nos interessa, o seu investimento pessoal no grupo e na relação com Hermeto, guiado por um ideal de música que é perseguido há muito tempo, persistindo até os dias de hoje.

### **3.3 De Hermeto a Egberto: campo fértil para as disposições criativas**

Na segunda metade dos anos 70, mais precisamente em 1977, Hermeto fixaria residência no bairro do Jabour, subúrbio do Rio de Janeiro (SILVA, 2016). Esta mudança marcaria um novo deslocamento para Nenê, que nesta altura estava plenamente estabelecido em São Paulo, há pelo menos 12 anos. Sua mudança para o Rio de Janeiro marcaria um segundo período de envolvimento no grupo de Hermeto. O primeiro, ainda em São Paulo, ocorrera alguns anos antes em 1973<sup>197</sup> por ocasião da realização do LP “A Música Livre de Hermeto

<sup>197</sup> Apontamos uma data específica em função de um evento particular, quer seja, a gravação de um LP. Entretanto sabemos que este envolvimento se deu num período mais dilatado (em torno deste ano de 1973).

Pascoal”, em que Nenê se dividiu entre a bateria e o piano, numa época em que o grupo de Hermeto não tinha pianista<sup>198</sup>, uma vez que “os caras [pianistas] não queriam tocar porque não tinha trabalho. Só tinha ensaio, ensaio, ensaio, ensaio... e show não tinha” (LIMA, 2016), como nos informa Nenê.



Imagem 2: Capa e contracapa do LP A Música Livre de Hermeto Paschoal (1973). Fonte: Discogs, disponível em: [https://www.discogs.com/pt\\_BR/Hermeto-Paschoal-A-M%C3%BAsica-Livre-De-Hermeto-Paschoal/release/930038](https://www.discogs.com/pt_BR/Hermeto-Paschoal-A-M%C3%BAsica-Livre-De-Hermeto-Paschoal/release/930038) (Acesso em 29/07/2019).

Ao se mudar para o Rio, entre meados de 1977 e 1978<sup>199</sup>, Nenê confirmaria sua disposição idealista de envolvimento com a música. Deixando o espetáculo “Falso Brilhante”, um sucesso de Elis Regina<sup>200</sup>, em que Nenê vinha trabalhando desde 1975, o músico se mudaria para fazer parte novamente do grupo de Hermeto. Quando perguntado sobre as relações de trabalho e eventuais dicotomias entre remuneração e satisfação pessoal (o que inclui a identificação artística), Nenê não hesita em afirmar que “tinha de escolher uma coisa e outra: tocar ou ganhar dinheiro” (LIMA, 2011), reafirmando sua posição idealista que coloca na ponta de suas decisões uma ligação subjetiva com a expressão artística, a despeito das expectativas comerciais<sup>201</sup>.

<sup>198</sup> Foi nestas circunstâncias que Nenê completaria sua formação como pianista. Aprendendo a tocar em função do repertório de Hermeto. Como nos fala o músico: “Eu ia de manhã pra tentar decorar aquilo [as músicas] pra não atrasar o pessoal do sopro à tarde. Sabia ler e tudo. Então eu ia lá e fazia isso todo dia. Todo dia, não era uma vez por semana, era todo dia mesmo” (LIMA, 2016).

<sup>199</sup> Não temos uma data precisa relativa à sua transferência de São Paulo para o Rio, mas sabe-se que Nenê participou das gravações do LP “Clube da Esquina 2” no Rio de Janeiro, que foi lançado em 1978. Sabemos também que sua mudança está vinculada aos dois LPs que Hermeto gravou em 1979.

<sup>200</sup> Nenê participou do show Falso Brilhante que estreou em São Paulo em dezembro de 1975 depois de sete meses de ensaios, permanecendo em cartaz por cerca de um ano e meio. Aqui alguns vídeos e depoimentos relativos ao show:

<https://youtu.be/ucmDT-OXpIo>

<https://youtu.be/v5A1gStTzI4>

<https://youtu.be/SWEjrQk8XE4>

<https://youtu.be/wzXWIWPPHU0>

<sup>201</sup> É importante registrar que esta posição não significa uma ausência de preocupações concretas e objetivas em relação à viabilidade comercial de seus trabalhos. Vale notar que até sua mudança para a França em 1982, quando

Assim observamos que, para o músico, “o importante era a qualidade da música”, uma vez que as opções estavam dadas: “você podia tocar com o Quarteto Novo ou tocar com Ronnie Von, onde você ia ganhar muito mais dinheiro” (LIMA, 2011). *Mutatis mutandis*, Nenê poderia, nesta altura dos acontecimentos, direcionar a economia de seus esforços e investimentos pessoais para se tornar um *sideman* de ponta – foi nessa época que gravou com Milton Nascimento (“Clube da Esquina nº2”) e Elis Regina (“Falso Brilhante”), entretanto sua visão mais idealista, visionária, calcada na coerência de princípios de uma expressão artística individual como instrumentista e improvisador, o levou para o engajamento com dois ícones da música improvisada no Brasil de fins dos anos 1970<sup>202</sup> – Hermeto como já notamos acima e Egberto Gismonti.

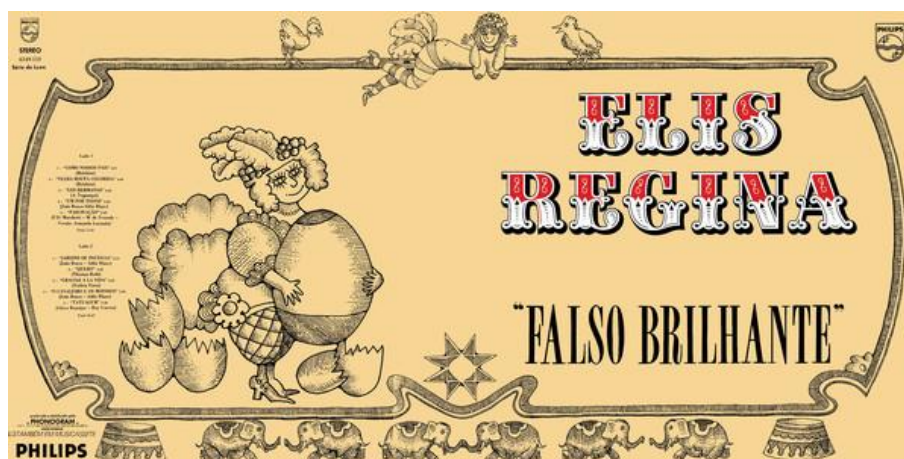


Imagem 3: Capa e contracapa do LP Falso Brilhante (1976). Fonte: Discogs, disponível em:

[https://www.discogs.com/pt\\_BR/Elis-Regina-Falso-Brilhante/master/211182](https://www.discogs.com/pt_BR/Elis-Regina-Falso-Brilhante/master/211182) (Acesso em 29/07/2019).

Datam desse período, em fins dos anos setenta (1979), os discos de Hermeto “Zambumbê-bum-á” e “Ao vivo em Montreux Jazz” que contam com a participação de Nenê como integrante regular do grupo, tocando bateria e piano, em algumas ocasiões.

---

o músico passou a se dedicar integralmente a seu trabalho autoral como veremos logo adiante, era comum ainda Nenê levar paralelamente à sua atuação no grupo de Hermeto outros trabalhos, mais comerciais, como músico acompanhante.

<sup>202</sup> Para um panorama interessante sobre a música brasileira produzida nos anos 1970, mais especificamente a música de caráter improvisado ver: ‘Música instrumental: o caminho da improvisação à brasileira’. Cf. (BAHIANA, 2005).



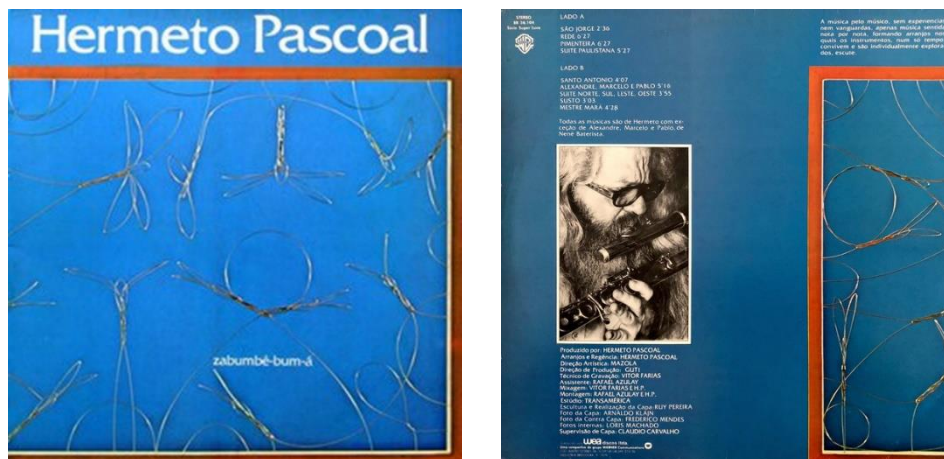


Imagem 4: Capa e contracapa do LP Zabumbê-bum-á (1979). Fonte: Discogs, disponível em: [https://www.discogs.com/pt\\_BR/Hermeto-Pascoal-Zabumb%C3%AA-bum-%C3%A1/master/176274](https://www.discogs.com/pt_BR/Hermeto-Pascoal-Zabumb%C3%AA-bum-%C3%A1/master/176274) (Acesso em 29/07/2019).

A afinidade com Hermeto, durante os anos 1970, crescia sob diversos aspectos: pelo lado do aprendizado e execução de piano, pela *performance* na bateria, pela atividade criativo-composicional e pela postura artística em relação à própria música: sem fazer concessões mercadológicas por adesão a modismos ou uma produção artística mais palatável para o público.

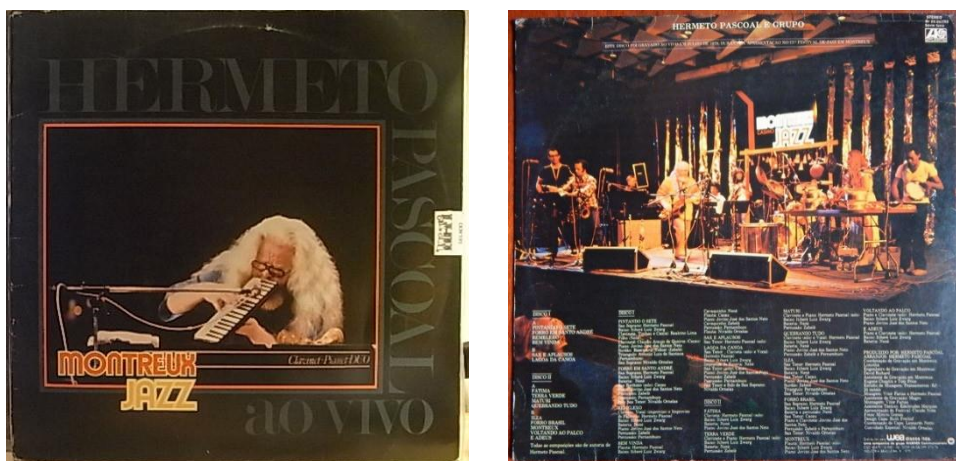


Imagem 5: Capa e contracapa do LP Ao Vivo em Montreux (1979). Fonte: Discogs, disponível em: [https://www.discogs.com/pt\\_BR/Hermeto-Pascoal-Ao-Vivo-Montreux-Jazz/master/785101](https://www.discogs.com/pt_BR/Hermeto-Pascoal-Ao-Vivo-Montreux-Jazz/master/785101) (Acesso em 29/07/2019).

De acordo com Nenê, sua disposição para tocar mais solto ritmicamente, distanciando-se dos padrões de execução mais marcados, em que as características dos ritmos brasileiros ficam evidentes em suas adaptações para a bateria<sup>203</sup> – pelas células rítmicas e suas

<sup>203</sup> Este assunto – sua abordagem para com os ritmos brasileiros e a forma como os emprega em sua *performance* de bateria – será devidamente aprofundado no capítulo 4 do presente trabalho. Por ora cumpre informar que tratamos deste tema em artigo apresentado no II Congresso Brasileiro de Percussão, realizado em junho de 2019 pela Escola de Música da UFMG. Cf. (MARQUES, 2019).



possíveis (ou prováveis) associações com um instrumental típico – teria sido um dos motivos pelos quais Hermeto o teria requisitado para o grupo. Quando questionado se nessa época (anos 1970) já manifestava uma predisposição a tocar mais livre, Nenê nos informa: “Já. Desde o primeiro disco que eu gravei com o Hermeto, que foi o ‘Música Livre de Hermeto Pascoal’ (1973). Ele me pegou já por este motivo” (LIMA, 2017).

Esse mesmo motivo somado a sua postura mais radical no sentido de seguir em frente por suas próprias convicções estéticas seriam motivo de discórdia com outros músicos, supostamente mais conservadores, em relação às suas abordagens pessoais:

[...] os caras lá do Rio... os caras não... muitos músicos não gostaram muito do modo como eu tocava também. Tive briga com os caras lá, pianista [...] É, discussão, bate boca assim. Por causa do cara querer tocar um negócio e eu tocava qualquer coisa [...] Até música do Roberto Carlos. Eu não tava nem aí, entendeu. Aí os caras ficavam puto comigo. Mas isso aí tudo bem, isso aí foi uma coisa muito rápida assim também. Mas a gente começou esse negócio... a partir daí eu comecei a trabalhar esse negócio mesmo (LIMA, 2017).

Quando fala sobre esse “negócio”, Nenê se refere justamente à sua abordagem mais solta e, ao mencionar “a gente”, vincula a este processo a figura de Hermeto, como um catalisador, alguém que o estimulava à pesquisa de formas singulares de execução na bateria, no piano e na composição. Há aqui uma disposição pessoal em desenvolver caminhos originais para sua expressão pessoal. Assim, quando questionado sobre este tema no que se refere à sua atuação como intérprete (instrumentista), Nenê nos diz: “Eu vinha buscando isso [originalidade]” (LIMA, 2018). E é curioso perceber como esta busca se transforma e se manifesta com a maturidade, o peso da idade e o devido recuo do tempo:

[...] mas depois dos 60 anos você começa a perceber que você pode fazer um negócio legal se você não se preocupar muito com os outros. Se você se preocupa muito com os outros aí você fica naquela dúvida: ‘Será que eu tenho que tocar mais ou menos como fulano, será que eu tenho que seguir essa linha que ele tá fazendo, porque é moderno, todo mundo tá achando bonito...’ [...] você se livra desse negócio, você fala: ‘Não, eu tenho que fazer o meu negócio aqui. Não posso pensar em outra coisa. Tenho que fazer isso’. Desenvolver isso que está dentro de mim [...] eu já não tenho aquela preocupação que eu tinha antes. Agora eu tô preocupado só comigo e com o tempo que eu tenho. Porque depois de 70 anos você tem o seu tempo e não é aquele tempo ilimitado, né? De vida... (LIMA, 2018).

Em sua fala podemos perceber a preocupação, numa época em que era mais jovem, em relação ao desenvolvimento de uma expressão pessoal, que pela diferença, se apresenta como original. Vale lembrar que a diferença, como vimos no primeiro capítulo, se esforça em nomear e classificar aquilo que não é, sem, no entanto, apontar com clareza aquilo que é. E parte da relação de Nenê com Hermeto, pelo menos do ponto de vista de criação musical,

estruturava-se pela marca da diferença, ou seja, a intenção artística era fazer algo novo, uma música nova. E em parte esta postura já vinha consolidada pela postura e pelo reconhecimento alcançados no Quarteto Novo.

De todo modo, há em seu depoimento um componente positivista, essencial, que entende a arte como uma expressão “daquilo que está dentro de si”, como nos fala o músico; mas ao mesmo tempo há um componente temporal, quando o sujeito se dá conta do tempo que lhe resta, e a necessidade deste ser aproveitado em sua melhor forma. E, de acordo com Nenê, a melhor forma nesta altura de sua trajetória é uma estratégia que não se ocupa de modismos, e aquilo que se manifesta na expressão do outro. Mas ao mesmo tempo essa não seria uma forma de se acomodar e não se preocupar com o fato de que sua expressão musical contém incorporada em si elementos “emprestados” de outros músicos, e tudo bem? E neste sentido podemos interpretar, através de sua fala, que o músico está confortável com o fato de que sua música expressa ideias “importadas” incorporadas em si e isso não deixa de ser uma expressão daquilo que está “dentro de si”, e, assim, ainda que sua retórica contenha um pensamento essencialista, é possível vislumbrar uma conformação pessoal sobre a originalidade de sua atuação. Neste sentido, é como se para ele “isso” (ser ou não ser original) em sua *performance* já não configura uma questão preocupante como o fora no passado.

No que diz respeito à composição, Nenê já vinha trabalhando e desenvolvendo músicas de sua autoria como prática criativa regular, desde o início dos anos 1970. Entretanto seu envolvimento nesta atividade remonta ao início de sua atuação como baterista – de acordo com o músico sua iniciação à bateria se deu por volta dos 15, 16 anos – de modo que seus primeiros impulsos criativos de composição teriam ocorrido por volta de 1963<sup>204</sup>. Entre estes primeiros impulsos e a prática composicional conscientemente orientada como atividade regular e estruturada em sua expressão artística, há um longo percurso de maturação pessoal, artística e profissional.

Com efeito, o registro formal (gravação) de uma composição sua ocorreria somente em 1979: “Alexandre, Marcelo e Pablo”, composição dedicada a seus filhos, é a sexta faixa do disco ‘Zabumbê-bum-a’, de Hermeto Paschoal.

A história que a cerca, o modo como veio à tona neste disco, e seus desdobramentos na carreira de Nenê são fatos importantes que merecem nossa atenção aqui. Nenê compôs

---

<sup>204</sup> Em entrevista ao autor, Nenê descreve esta experiência da seguinte forma: “[eu] queria fazer umas músicas iguais a do Jorge Ben” (LIMA, 2016). Nesta mesma situação (a entrevista), Nenê canta uma melodia para descrever a música de Jorge Ben a que se referia. Tal melodia é a canção “Por causa de você, menina”, presente no primeiro LP de Jorge Ben, “Samba esquema novo”, de 1963. É seguindo esta pista que concluímos acima que o início do envolvimento de Nenê com a ideia de composição se deu por volta de 1963, quando o músico tinha 16 anos.

“Alexandre, Marcelo e Pablo” quando já residia no Rio de Janeiro, muito provavelmente entre 1978 e 79. O músico havia se separado, e seus dois filhos mais velhos (Alexandre e Marcelo) estavam morando com a mãe em São José dos Campos, enquanto Nenê vivia no Rio, mais próximo do terceiro filho (Pablo), fruto de outro casamento. Como nos fala o músico:

Eu tinha me separado e tinha ficado com um puta grilo, por causa da separação. E eu fiquei uns três anos sem ver eles. Eu mesmo que não fui. Ficou aquele puta... e não sabia... como é que tava a situação, como é que eles iam me ver de novo, por que eles já estavam grande. E... daí eu fiz essa música pra eles, entendeu? Tipo um... pra dar uma relaxada na cabeça. Logo em seguida eu fui lá. Encontrei com eles, ou melhor, eles vieram pro Rio. A mãe deles mandou eles pra cá, pra minha casa [...] Eles moravam em São José dos Campos. Daí eu falei: ‘Vem pra cá, manda eles pra cá’. Daí ela mandou, foi nas férias. Eles ficaram lá, conheceram o outro, o Pablo que é meu filho também. Tinha esse irmão... eles sabiam que existia, mas eu achava que eles não sabiam. Aí eu... quando eu vi eles já sabiam: ‘Não pai, a gente já sabe que tem esse irmão aí. Você não contou mas a gente ficou sabendo’. Então eu fiquei sofrendo à toa. [A música] tem que ver com isso aí, por isso que eu fiz uma homenagem pra eles – ‘te peço desculpa’ (LIMA, 2017).

Entretanto esta não é sua primeira experiência composicional associada ao repertório de Hermeto. À época de seu segundo disco, “A música livre de Hermeto Pascoal” (1973), Nenê teve uma composição sua incluída no repertório<sup>205</sup> do grupo, a música “Som Cinco”, que era uma homenagem explícita à banda de baile em que o músico tocava na época. De acordo com Nenê, a música teria sido apresentada à Hermeto pelo saxofonista do grupo, Mileto (Hamleto Stamato), que também tocava na banda de baile junto com Nenê. Hermeto resolveu incorporá-la ao repertório executado pelo grupo na época: “Primeiro nós fizemos em duo. Abria o show com esta música. Eu no violão e ele na flauta. Aí ele pegou e fez [um arranjo] pro conjunto todo” (LIMA, 2016).

Segundo o relato de Nenê, esta música “Som Cinco” teria sido bem recebida entre músicos e público, fato que o estimulou a mergulhar no desenvolvimento de suas habilidades como compositor. Em suas palavras: “Quando eu fiz esta música que o Hermeto gostava, que todo mundo gostou, eu falei: Vou fazer mais outras. E eu comecei a fazer” (LIMA, 2016). Esta é uma situação interessante para percebermos como uma disposição pessoal é estimulada (atualizada) em função do ambiente que a cerca, ou seja, o contexto fornece as condições objetivas para que ela se atualize (a disposição já estava incorporada desde a adolescência, como vimos acima) e se desenvolva (a composição se tornou uma prática artística regular), como veremos mais adiante.

<sup>205</sup> Incluída no repertório do show. A música não foi gravada neste disco.

No entanto, segundo Nenê, esta era uma fase em que suas composições manifestavam muito das influências externas, i.e., em sua visão hoje, com o devido recuo do tempo, suas músicas não tinham uma personalidade própria, um estilo pessoal distintivo. A consciência de Nenê relativa a este fato, somada a um aspecto de sua personalidade – uma autocrítica muito forte – descrito pelo próprio músico, revelam sua preocupação consciente em relação ao processo de desenvolvimento de sua singularidade artística. E de acordo com Nenê, Hermeto teria desempenhado uma função central neste processo de desenvolvimento de uma linguagem pessoal.

Eu saía do ensaio do Hermeto e ficava ensaiando as minhas músicas com minha mulher em casa [...] o pai do Hermeto morava em frente da minha casa. Ele foi na casa do pai dele e ouviu aquele som, entendeu? Daí ele entrou e falou: ‘Porra, essa música que você tá tocando, se eu assinar embaixo é minha! Você tá muito influenciado por mim. Mas eu entendo que você esteja influenciado, por que você gosta da minha música e tal. É normal que você se influencie. Mas eu te dou um conselho: quando você vê que tá parecido comigo, vá pra outro lado’ (LIMA, 2016).

A passagem anterior ilustra o tipo de relação em que estava imerso Nenê, em fins dos anos 1970. A despeito da liberdade de expressão conferida ao músico pelo seu modelo, ou “chefe”, ou ainda superior<sup>206</sup>, havia certo grau de tensão entre estas esferas de possíveis – Nenê e Hermeto. O que Hermeto, enquanto expressão de um ideal para Nenê, reconhece nas composições deste como “influência”, e a forma como trata tal comportamento (imitativo), fornecendo ao baterista e jovem compositor conselhos sobre como agir em prol de sua singularidade, são informações fundamentais para entendermos a saída de Nenê do grupo, bem como alguns de seus comportamentos e decisões futuras.

Por enquanto, cumpre assumir que o desfecho positivo, para Nenê naquele momento, foi o reconhecimento, por parte de Hermeto, do valor individual de uma nova composição, e esta como expressão pessoal, portanto autêntica e distinta (marcada pela diferença) e, conseqüentemente, sua tomada de decisão em gravá-la no disco ‘Zabumbê-bum-á’. De acordo com Nenê, Hermeto teria dito: “Agora, essa música é a sua cara e nós vamos gravar”, e “gravou, que foi essa daí: Alexandre, Marcelo e Pablo” (LIMA, 2016). Em sua

---

<sup>206</sup> Na dificuldade de encontrar um termo que se encaixa perfeitamente na descrição desta relação profissional-afetivo-estética, usamos três termos que não a descrevem com exatidão: Nenê e Hermeto eram (são) amigos, mas ao mesmo tempo, nessa época se encontravam assimetricamente dispostos um em relação ao outro – convém lembrar que era o grupo de Hermeto, tocando as músicas de Hermeto, sob orientação de Hermeto – e ambos partilhavam de interesses estéticos e artísticos comuns sem o prejuízo de anulação de suas singularidades, de modo que nutriam forças, desejos e vontades próprias, pessoais bastante entrelaçadas.

percepção, Hermeto teria gravado essa música para lhe “dar uma força” (LIMA, 2017)<sup>207</sup>, um estímulo para seguir adiante sua empreitada na composição musical.

Em parte, sua saída do grupo de Hermeto tem que ver com isso... não foi uma ruptura brusca. De acordo como Nenê sua experiência no grupo sempre foi conduzida simultaneamente com outros pequenos projetos paralelos: “nesse tempo eu toquei com a Claudia, toquei piano com a Claudia, cantora. Acompanhei um montão de gente. E saía e ficava lá quando tava duro... mas sempre continuava ensaiando” (LIMA, 2017). E ao mesmo tempo, por estímulo do próprio Hermeto, Nenê passou a investir pessoalmente num grupo próprio para tocar suas músicas. Segundo Nenê sua saída em definitivo do grupo ocorrera também por razões financeiras, num momento em que o trabalho de Hermeto se consolidava nacional e internacionalmente, mas “mesmo assim tinha pouquíssimo trabalho” (LIMA, 2017), nos informa o músico. Como notamos nas declarações acima, as circunstâncias desta decisão são cercadas de contradições.

É possível que as razões que o levaram a deixar o grupo sejam um conjunto mais complexo de fatores. Além da remuneração, do desejo latente de fazer acontecer seu trabalho próprio e suas músicas e de uma cena musical rica em oportunidades, talvez Nenê já vislumbrasse a possibilidade de tocar com Egberto Gismonti, que o tinha sondado para fazer parte de seu grupo, quando Nenê se mudou para o Rio de Janeiro: “Ele [Egberto] tinha me convidado pra tocar com ele antes, mas eu não pude porque eu tava indo pro Hermeto” (LIMA, 2016).

Nenê viria substituir Robertinho Silva, no grupo Academia de Danças, que acompanhava Egberto Gismonti. Vale notar que entre ambos, Nenê e Robertinho<sup>208</sup>, havia uma grande afinidade e Robertinho, que tocava com Egberto desde 1974, voltava de um período nos EUA tocando com Airto e Flora, para reassumir seu posto de baterista junto a Milton Nascimento. Assim, abria-se novamente uma oportunidade para Nenê trabalhar junto a Egberto, substituindo Robertinho depois do LP “Circense” lançado por Egberto, em 1980.

### **3.4 De Egberto para a Europa: deslocamento e projeção autoral**

---

<sup>207</sup> É significativo que esta mesma história tenha vindo à tona espontaneamente em duas das quatro entrevistas que fizemos com o músico. E, em ambas as versões, os detalhes de fala são os mesmos.

<sup>208</sup> O terceiro filho de Nenê, Pablo, seria criado por Robertinho, quando Nenê foi embora para a França. Robertinho por sua vez casaria com a ex-mulher de Nenê, mãe deste terceiro filho. Ademais, Nenê se mudaria para uma casa na Barra da Tijuca, bairro da zona oeste do Rio de Janeiro, onde vivia Robertinho com sua família. Esta proximidade geográfica e suas afinidades artísticas e pessoais resultariam numa amizade duradoura entre ambos.

As afinidades entre Nenê e Egberto Gismonti são inúmeras. Egberto assim como Hermeto era uma referência estética e criativa de ponta, no campo da música instrumental no Brasil de então (BAHIANA, 2005) – um modelo. Entretanto Gismonti, diferentemente de Pascoal, transitara com desenvoltura, na primeira metade da década de 1970, por um hibridismo de gêneros, projetando um arco mais amplo que incluía a canção, a música orquestral, experimentalismos com sintetizadores, a música folclórica, indígena e, pouco a pouco, concentrara-se no campo da música instrumental improvisada (MOREIRA, 2016: 16-33).

Nesse início dos anos 1980, Egberto que, desde a segunda metade dos anos 1970, já despontava com uma sólida carreira internacional trabalhando com a prestigiada gravadora alemã ECM, já havia construído sua reputação como instrumentista – especialmente tocando piano e violão; e como compositor, criando para diferentes formações. Sua ligação com a cultura popular brasileira era tão forte quanto a de Hermeto e, assim como este, sua produção direcionava-se para a fabricação dum repertório autoral, experimentando formas, estruturas, sonoridades e instrumentações que conferiam um caráter distintivo a sua expressão musical, conservando um “pé” nas raízes folclóricas da cultura musical brasileira, ao mesmo tempo em que se mantinha antenado à música improvisada produzida nos mercados norte-americano e europeu.

O engajamento de Nenê no grupo Academia de Danças, entre 1980 e 1982, seria crucial para transformar sua atuação como baterista e compositor, além de indicar condições propícias para manifestação e atualização de disposições incorporadas a si, tais como sua inclinação ao comportamento metódico e organizado, adotando visões estratégicas para fazer decolar sua carreira autoral.

O curto período de tempo em que atuou junto a Egberto foi marcado por uma intensidade criativa e produtiva até então inédita na carreira de Nenê. Além do lançamento dos discos “Em Família” e “Sanfona” de Egberto, ambos em 1981, Nenê gravou em janeiro de 1982, no Rio, seu primeiro LP autoral, “Bugre”, finalizado e lançado na Europa, depois de sua mudança para a França no inverno desse mesmo ano.



Imagem 6: Capa e contracapa do LP Em Família (1981). Fonte: Discogs, disponível em: <https://www.discogs.com/Egberto-Gismonti-Em-Fam%C3%ADlia/master/572122> (Acesso em 29/07/2019).

Nenê manifesta com clareza um aspecto central de sua identidade musical, desenvolvido a partir do contato e da interação artística com Egberto: sua sonoridade. Falamos extensamente no capítulo I do presente trabalho sobre a noção de identidade musical e sua relação com a prática artística de intérpretes na bateria. Evocamos a possibilidade de debatermos o contorno da identidade musical de um baterista, como algo resultante de sua sonoridade, ou de seu *groove* (balanço), ou ainda de sua construção fraseológica. No que se refere à sonoridade como elemento constitutivo da identidade musical do indivíduo, trouxemos à tona em nossa discussão, a partir do pensamento de Frith (1996), a noção de que esta (a sonoridade) é construída de “fora para dentro”, i.e., em função do diálogo e das múltiplas possibilidades de interação com o campo e seus outros agentes (intérpretes, compositores, produtores), assim como a partir dos universos de escuta, e as lições individuais que cada sujeito recolhe deste, como notamos em Berliner (1994).

No que se refere à construção de uma sonoridade particular, o encontro de Egberto com Nenê só fez aflorar neste último uma disposição pessoal que talvez se encontrasse em estado de vigília, como nos fala Lahire (2004). Quando evoca suas influências à época em que se envolvia com a bateria, Nenê nos diz muito sobre suas referências mais ancestrais – Saraiva, Argus, Mutinho, Dom Um Romão, Edison Machado –, associando a cada nome um elemento de conexão: Saraiva e sua abordagem polirítmica, Mutinho e sua relação com a composição, de Dom Um a firmeza rítmica, de Edison o jeitão mais solto e livre de tocar. Surpreendentemente, em suas memórias, é recorrente a lembrança do baterista norte-americano Jimmy Cobb e sua atuação no quinteto de Miles Davis, na segunda metade dos anos 1950<sup>209</sup>. São lembranças que

<sup>209</sup> Aqui também nos chama atenção o fato desta referência aparecer espontaneamente em três das entrevistas realizadas, por força de relatos coerentes.

remetem aos seus primeiros envolvimento com o *jazz*. É mobilizando Cobb que surgem suas primeiras lembranças relativas a um universo de escuta (BERLINER, 1994; MONSON, 1996) que o influenciará de maneira inequívoca: “eu ouvia aqueles discos daqueles caras tocando, fazendo aqueles solos, principalmente o Jimmy Cobb que era uma bateria bem clara, dava pra entender bem o que ele fazia. Eu pegava um montão de coisa dele, as coisas que ele fazia...” (LIMA, 2016).

Essa disposição, para um som “claro”, “limpo”, “inteligível”, identificado na *performance* de Cobb, se atualiza em função de sua interação com Egberto, através de outra disposição incorporada desde muito cedo, quer seja, sua observação aguçada como estratégia de acumular conhecimento em sua empreitada autodidata. É observando criteriosamente (visual e sonoramente) as nuances da *performance* de Egberto no piano, que Nenê elabora e cultiva de forma mais apurada seu toque como elemento central, em sua sonoridade na bateria. De acordo com Nenê, a interação com Egberto afetou de maneira determinante sua relação com a sonoridade na bateria.

Eu acho que eu fiquei assim mais cuidadoso com a sonoridade. Até na bateria. Quando você toca com um cara assim, você tem que ter cuidado com a bateria, o som que você vai tirar pra combinar com aquilo ali, que é refinado, aquela qualidade, não dá pra você dar umas porradas assim sem nexo. Fazer um... criar uns climas, fazer um negócio mais bonito. Isso é uma coisa que foi boa pra mim. Entendeu? E o modo como ele toca o piano, a dinâmica que ele tem no instrumento, a sonoridade que tinha o instrumento dele (LIMA, 2016).

Podemos constatar pelo trecho anterior um momento em que sua identidade musical, no que diz respeito à sonoridade, é moldada no encontro com a alteridade, i.e., pela interação com aquilo que está “fora”. Uma alteridade que lhe é marcante e o transforma significativamente, e é reconhecida como uma experiência positiva, construtiva pelo músico – “isso é uma coisa que foi boa pra mim” nos fala Nenê.

Nenê aponta, de forma mais concreta, o modo como este contato ocorrera na prática, mediante a interação visual e o calor da *performance*. O músico detalha como a sonoridade de Egberto no piano e sua relação com as nuances de dinâmica, que possivelmente incluíam sua expressividade melódica e harmônica, improvisando ou interpretando materiais preconcebidos, afetavam sua própria *performance* na bateria.

Por que ele toca pianíssimo, piano, a música dele é tudo cheia de dinâmica e ele te rege... ele rege a gente por que ele... ele não rege com a mão, ele dá um olhar e dá uma baixada, [expressa] que aquilo tá baixando... Sabe, ele é cheio de sinal. Se você fica ligado nele você vai pianíssimo, volta, sai e tal. E tá tudo bem (LIMA, 2016).



Novamente, seu testemunho indica uma compreensão visual (disposição para observação) apurada das situações em que se envolve. Seu relato nos dá indícios de sua capacidade de ler e compreender os gestos e sinais corporais de seus interlocutores, pela observação criteriosa, mas aqui isso se manifesta num contexto responsivo de interação e improvisação musical (WATERMAN, 2016), diferentemente do modo como o músico mobilizou esta disposição para seu aprendizado autodidata na infância e adolescência, como constatamos anteriormente.

Outro aspecto que aventamos acima, e se refere às transformações decorrentes de seu contato (ou contágio) com Egberto, diz respeito à aquisição (ou incorporação) de certo capital cultural. Neste ponto julgamos conveniente um breve parêntese sobre este conceito, que já empregamos em nosso texto.

De acordo com a socióloga Gilda Olinto (1995), a noção de capital cultural traz embutida em si dois aspectos distintos, mas bastante entrelaçados. De um lado, há seu aspecto incorporado que se refere a “capacidades culturais específicas de classe transmitidas intergeracionalmente através da socialização primária” (JOPKE apud OLINTO, 1995: 25), i.e., uma herança daquela socialização mais precoce que ocorre no seio familiar<sup>210</sup>; e de outro lado, temos o aspecto institucionalizado do capital cultural, constituído “pelos títulos, diplomas e outras credenciais educacionais” (OLINTO, 1995: 25) obtidos por um indivíduo, constituindo um capital que é cultivado ou construído pelo indivíduo através do acesso (permitido ou negado) ao conhecimento e à informação. Olinto se dedica a detalhar o aspecto incorporado do capital cultural, e deste modo propõe duas subclassificações relativas a esta “parte” do conceito elaborado por Bourdieu<sup>211</sup>. A autora opera uma distinção entre as “disposições internalizadas que são classificatórias” e as “informações ligadas a uma cultura de elite que são estratégicas” (Idem). Neste sentido Olinto aponta que o “capital cultural enquanto *habitus* [...] indica acesso a conhecimento e informações ligadas a uma cultura específica”, i.e., uma cultura que se apresenta como dominante (institucionalizada), e “aqueles que têm acesso a esse capital cultural, a essas informações, terão maior valor” na sociedade, de modo que o acesso a essa cultura fica restrito àqueles que desenvolveram os esquemas “de apreciação necessários para tal” (OLINTO, 1995: 27) finalidade. É nesta acepção estratégica do conceito, segundo Olinto,

<sup>210</sup> De acordo com Lahire (2002: 32), “[...] os momentos na vida de um ser humano onde se formam seus diferentes repertórios de hábitos não são todos equivalentes. Por isso comumente se separa o período de socialização “primária” (essencialmente familiar) de todos aqueles que se seguem e que se chamam “secundários” (escola, grupo de iguais, trabalho, etc.)”.

<sup>211</sup> De acordo com o sociólogo francês “o capital cultural pode existir sob três formas: no estado incorporado, ou seja, sob a forma de disposições duráveis no organismo; no estado objetivado, sob a forma de bens culturais [...]; e, enfim, no estado institucionalizado” (BOURDIEU, 1998: 74).

que se pode entender o capital cultural como um instrumento de poder, reprodução e manutenção da estratificação social.

Entretanto, e aqui se encontra um ponto importante em nosso raciocínio, a autora chama atenção para reflexões contidas na teoria de Bourdieu que sugerem um potencial transformador da cultura<sup>212</sup>, ou melhor, esta “utilizada como veículo de mobilidade social” (OLINTO, 1995: 28), seja na trajetória de grupos sociais, seja no percurso individual, de forma que, ao estudar a trajetória de um sujeito específico, podemos perceber e captar as estratégias deste para “escapar ao declínio coletivo de sua classe” (BOURDIEU apud OLINTO, 1995: 28).

Em sua disposição para apreensão de bens simbólicos, Nenê realiza um tipo de movimento social que Bourdieu denomina “deslocamento transversal” (OLINTO, 1995), quando transformações (ou conquistas) a que é submetido o indivíduo lhe proporcionam um ganho, traduzido em deslocamento social. Esta disponibilidade individual já se manifestara em outros momentos de sua trajetória. Já destacamos por exemplo o fato de que sua mãe, uma pessoa de formação simples, que fazia questão de o levar para ver/ouvir música “de qualidade”, associada a uma tradição de arte ocidental, numa época em que sua casa era tomada por música “brega”, portanto simbolicamente mais “pobre”; ou mesmo a posição do pai que “era um cara quase semianalfabeto, mas tinha uma admiração por coisa cultural” (LIMA, 2016) e reconhecia o valor do estudo em geral, e no aprendizado de música em particular, vendo consciente ou inconscientemente nisso um mecanismo imperativo para promover ou criar algum potencial de transformação no futuro do filho; vimos também seu envolvimento com o *jazz* na adolescência através do amigo Sergio Gonçalves<sup>213</sup>, “gente boa pra caramba e um cara muito culto” (Idem) que lhe proporcionou uma abertura para a riqueza cultural e o valor simbólico de uma música feita para se “ouvir” e “contemplar”, acumulando portanto um capital simbólico que pouco a pouco o distanciara de sua origem nos bailes regionais<sup>214</sup>; ou ainda sua relação com uma antiga namorada no início dos anos 1970, Marize que “era intelectual, falava francês, falava inglês, lia

---

<sup>212</sup> Olinto (1995) denomina este aspecto da teoria do sociólogo francês como o “paradoxo de Bourdieu”, justamente pelo fato de que suas reflexões indicam no capital cultural uma estratégia de dominação, poder, e manutenção da diferenciação social entre classes dominantes e dominadas, ligada aos *habitus* de classe, mas ao mesmo tempo o autor reconhece estratégias individuais e disputas entre grupos assimétricos que proporcionam (ou possibilitam) deslocamentos e a própria mobilidade social.

<sup>213</sup> De acordo com Nenê, esse amigo Sergio Gonçalves, músico de Porto Alegre que “era daqueles jazzman ferrenho e era ao contrário de todo mundo” (LIMA, 2017), a quem conhecera por volta dos 15 anos, lhe expusera aos formatos de *jazz*, que na época (1961/1962) representavam a vanguarda do estilo – o *free jazz*, jazz modal, a música de John Coltrane, etc. – além de compositores como Debussy e Ravel, ligados à música de arte ocidental – “WAM” ou “western art music”, como nos fala Cook (2013).

<sup>214</sup> Segundo Nenê, “[...] esse cara pra mim, foi chave. Então ele me apresentou isso tudo e depois ele começou a falar: ‘Bixo você precisa ler alguma coisa, porque você... o músico tem que ter uma informação de alguma coisa da... sobre... nem que seja sobre música...’” (LIMA, 2017).

muito, e tinha milhares de livros”, com quem foi morar e lhe indicou o valor simbólico contido nas práticas da leitura, “ela disse: ‘Bixo você precisa ler’ [...] e ela tinha tudo, Sartre, tinha Nietzsche...” (LIMA, 2017), e deste modo lhe despertara para o cultivo do capital cultural contido nos hábitos de leitura, bem como seu potencial de diferenciação e sociabilização. Enfim, pessoas importantes para si, que ao longo de sua trajetória lhe despertaram para o valor simbólico dos bens culturais e lhe estimularam ou inculcaram, de diferentes formas e por diferentes estratégias, o valor positivo da acumulação deste capital, que somente pelo *habitus* de sua socialização primária (familiar), talvez, não lhe fosse possível alcançar... E assim, quando questionado sobre sua reação ao estímulo para leitura, por exemplo, Nenê não hesita em nos dizer:

Eu lia. Eu lia porque eu gostava de ler mesmo e ela [Marize] também lia comigo. A gente ficava deitado na cama, ficava lendo, ela explicava coisa que eu não entendia. Porque tinha muita expressão em francês ou inglês por exemplo. E... mas isso realmente... ela falava assim pra mim: “Bixo você tem que pensar o seguinte: você é músico mas um dia quando você for dar uma entrevista o quê que você vai falar pros caras? Vai falar o quê? Você nasceu no Partenon [bairro de Porto Alegre], só isso que você sabe falar, que você nasceu no Partenon, e o resto? Entendeu? Você tem que saber se expressar um pouco melhor”. Aí eu falei pra ela: “É verdade mesmo”. Por que eu já era hipertímido. Tímido pra caramba. Então como que... digo: “Se o cara vier me entrevistar o quê que eu vou falar? Aí que vai travar mesmo” [...] Mas então isso foi pra mim uma grande ajuda que ela me deu. Então eu acho que o ambiente é... o homem é fruto do ambiente em que vive. É verdade né? Por que se você vive num ambiente tipo periferia, só no meio de rap... desses negócios, dessa música funk, não sei o quê, você vira aquilo ali. Por que você não tem um outro mundo seu. Eu me lembro de mim mesmo quando eu comecei, o meu universo era aquela coisa do Rio Grande do Sul, gauchada. Era o que tocava no rádio na minha casa. Meu pai só ouvia... minha mãe, aquelas músicas, aquelas coisas, entendeu? De sanfona. Tanto que eu tinha sanfona porque meu pai queria que eu tocasse aquelas coisas. E eu tocava, eu só conhecia isso. Eu só descobri a música melhor quando eu comecei a ouvir o rádio com atenção. Comecei a ouvir os caras do acordeom tocando, eu digo: “Mas esse cara faz uma coisa que eu nem sei como é que é que tem no acordeom”. Eu só sabia fazer tríade, aqueles negócios... O cara fazia C7M, sabe aquelas coisas? [...] Mas os caras faziam uns arranjos bonitos e já tudo cheio de harmonia e de... tudo com nona aumentada. Legal, e cheio de modulação (LIMA, 2017).

É interessante sua constatação de que “o homem é fruto do ambiente em que vive”, descrita na fala acima. Essa ideia se articula com fluidez ao argumento que estamos construindo: Nenê, vindo de uma família e de um ambiente cultural simples, ao se colocar diante de certo capital simbólico assimetricamente disposto em relação a si, reage positivamente no sentido de incorporar e apreender tal valor simbólico para promover e transformar sua condição social, ao promover e cultivar hábitos que são verdadeiras lacunas em sua socialização primária. Sua relação com Egberto se encaixa nesse grupo de pessoas cuja interação ajudou a incrementar o estado incorporado de seu capital cultural (BOURDIEU, 1998).

Na altura em que Nenê aderiu ao Academia de Danças, Egberto já gozava de grande reputação nacional e internacional como instrumentista, compositor, intérprete e arranjador, tendo construído uma atuação bastante diversificada e dialogando com estilos e segmentos tão diversos quanto a canção, a música instrumental improvisada, elementos de composição ligados à música erudita, experimentações com recursos de estúdio, envolvimento com a música folclórica, em especial com as manifestações indígenas, além de flertes poéticos que ora o aproximavam do rock, ora o colocavam em diálogo com a canção popular brasileira, como nos informa Moreira (2016: 60-67).

Essa é uma diferença significativa que marca seus engajamentos com esses dois ícones da música instrumental brasileira, na virada dos anos 1970 para 80. Se de um lado Nenê via Hermeto com muita admiração em função de sua proximidade com a cultura popular, especialmente com a música nordestina, e um fazer musical orientado essencialmente para experiência prática (SILVA, 2016: 22-26); de outro lado Nenê enxerga em Egberto uma forma musical refinada, tecnicamente apurada, embalada por sua adesão ao estudo formal, de caráter erudito, cultivado no Conservatório Brasileiro de Música, e consolidado na França do início dos anos 1970 com Nadia Boulanger e Jean Barraqué (MOREIRA, 2016)<sup>215</sup>.

Poderíamos, ainda, especular sobre eventuais distinções no modo como Nenê se relaciona com ambos, em virtude das diferenças etárias – Hermeto é 11 anos mais velho que ambos – e eventualmente esse dado indicaria as diferentes relações entre Nenê e estes indivíduos, enquanto modelos. De todo modo, o que nos interessa é observar como o engajamento de Nenê, no grupo de Egberto, fez amadurecer um projeto que, de certa forma, já estava incubado em si desde meados dos anos 1970, e nesta altura se consolidaria com a gravação de seu disco “Bugre” e sua consequente mudança para a França.

É importante salientar a centralidade de ambos, Hermeto e Egberto, neste projeto de construção da carreira solo. Para além do fato de que Nenê circulara com os dois pela Europa entre 1979 e 1982, Hermeto já havia lhe fornecido conselhos importantes sobre montar e ensaiar um grupo próprio bem como a necessidade estratégica de possuir um repertório pronto para tocar e gravar em qualquer lugar e a qualquer tempo, a despeito da existência factual de um grupo regular:

---

<sup>215</sup> Não possuímos aqui meios para aprofundar essa discussão relacionando a estética, a poética, a produção musical destes artistas – Hermeto (1936) e Egberto (1947) – e suas respectivas trajetórias de vida. Intuímos que este é um tema importante, na medida em que se possa relacionar suas expressões artísticas, bem como a forma como se relacionam com a música que fazem e o meio de onde vieram. Aqui restringimo-nos às marcas desse contato, mais ou menos evidentes, na singularidade de Nenê.

Por que o Hermeto falou: “Você vai montando o seu grupo [...] Quando você montar o grupo você tem que ter um repertório [...] por que às vezes aparece uma oportunidade pra você gravar... você vai fazer uma turnê, uma viagem, qualquer coisa, no meio da turnê aparece um cara produtor que gostou do show e resolve produzir um disco teu. Se você não tiver um repertório preparado, já pronto pra gravar imediatamente, ele vai falar pra você 15 dias pra você compor e arranjar e fazer tudo. Nesses 15 dias ele pode desistir. Então quando você está com tudo pronto, você fala: ‘Pode alugar amanhã o estúdio então’. É só gravar, tá tudo ensaiado, tudo direito”. E eu peguei esse negócio, eu sempre fiz isso. Quando eu fui ensaiar com o Egberto eu já tava ensaiando esse outro grupo meu (LIMA, 2017).

E o trabalho junto a Egberto proporcionaria as condições objetivas para a mudança. O processo de produção do disco “Sanfona” junto à gravadora alemã ECM envolvia uma turnê longa pela Europa, que se encerrava com a própria gravação do álbum em Oslo, na Noruega<sup>216</sup>. E algum tempo depois, em virtude do lançamento e da promoção comercial do disco no mercado europeu, uma nova turnê era realizada. Nesta segunda turnê, de acordo com Nenê, teriam ocorrido 47 shows pela Europa.

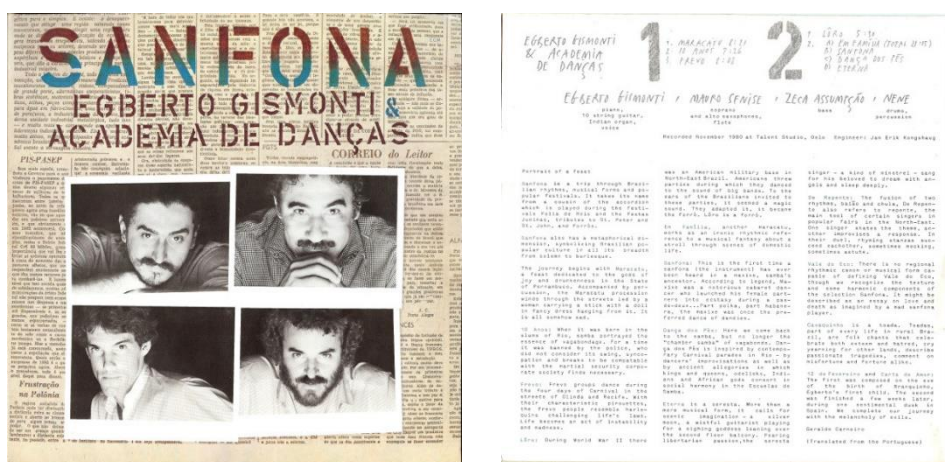


Imagem 7: Capa e contracapa do LP Sanfona (1981). Fonte: Discogs, disponível em:

<https://www.discogs.com/Egberto-Gismonti-Academia-De-Dan%C3%A7as-Sanfona/master/297928>

(Acesso em 29/07/2019).

### 3.5 Europa: de 1982 a 1994

A decisão de orientar sua carreira para o exterior era um processo que já vinha sendo elaborado por Nenê, e inicialmente previa sua mudança para Nova York, de onde o músico imaginava poder projetar seu trabalho autoral. Entretanto, ao cabo desta turnê com Egberto para

<sup>216</sup> “Sanfona” foi gravado em novembro de 1980 e abril de 1981 (disponível em: [http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id\\_Disco=DI00919](http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI00919)), e lançado em 26/10/1981 (disponível em: <https://www.ecmrecords.com/catalogue/143038750970/sanfona-egberto-gismonti-academia-de-dancas>). (Acesso em 05/07/2019).

divulgar o LP Sanfona, Nenê se estabelecera em Paris, onde sua mulher à época, a musicista Zabelê, já o esperava, como nos relata o próprio músico.

Cheguei a Paris no começo do inverno de 1982, pouco depois de uma bem-sucedida turnê com Egberto Gismonti. A Zabelê, que na época era minha mulher, me esperava por lá, e nossa intenção original era irmos para Nova Iorque. Eu trazia comigo as másters que havia gravado no Rio de Janeiro<sup>217</sup>.

O relato do músico nos indica um cenário favorável que se abria para o lançamento de sua carreira autoral na Europa, razão pela qual o músico declinara da ideia de se estabelecer em Nova York. A facilidade para se integrar ao ambiente de trabalho na França se devia a alguns fatores<sup>218</sup>: 1. Nenê já era uma figura relativamente conhecida em função de suas passagens pelo continente europeu, tocando com Hermeto e Egberto, em contextos de grande projeção (Montreux Jazz Festival, a gravadora ECM); 2. O músico se integrou rapidamente a uma rede de profissionais (músicos, produtores, imprensa), a partir da amiga Rosali Zwarg, cantora que morava em Paris, passando então a atuar como pianista e logo em seguida como baterista e; 3. O interesse da gravadora francesa Metro Records em comprar as fitas máster de seu primeiro disco, “Bugre”, gravado em janeiro de 1982 ainda no Rio, e lançando-o no mercado europeu já em 1983. O disco conta com a presença de músicos como Mauro Senise e Zeca Assumpção, seus colegas no Academia de Danças de Egberto Gismonti, além de Hélio Brandão, Cacau e Nivaldo Ornelas (saxofones), Zabelê (violão), André Dequech (piano) e Gilberto Lima (percussão).

---

<sup>217</sup> Nenê descreve este ambiente no texto “Nenê: do Bugre ao Minuano”, escrito em fevereiro de 2006, por ocasião do relançamento em CD duplo, dos LPs Bugre e Minuano, promovido pelo selo Editio Princeps. O texto consta no encarte deste CD. Em sua narrativa retrospectiva, com um recuo de mais de 20 anos, Nenê nos fala de sua chegada a Paris, descreve sua acomodação à vida profissional na França, cita seu envolvimento com músicos dinamarqueses em função da gravação e lançamento de seu segundo LP, Ponto dos Músicos, de 1984, comenta a gravação de seu terceiro disco, Minuano, de 1985, e ainda nos revela sua entrada para o grupo Pau Brasil, um pouco mais tarde, em 1987.

<sup>218</sup> Nenê resume de forma clara esses fatores que colaboraram para um ambiente positivo à época de sua chegada a Paris em depoimento numa série de quatro vídeos gravados para a gravadora Borandá. Disponível em: [https://youtu.be/U\\_8PfeIADk0](https://youtu.be/U_8PfeIADk0) (Acesso em 30/07/2019).

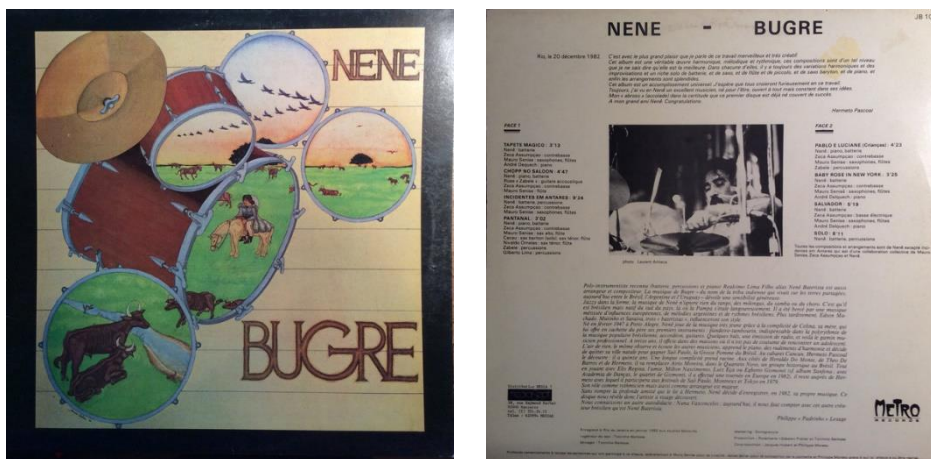


Imagem 8: Capa e contracapa do LP Bugre (1983). Fonte: Discogs, disponível em: <https://www.discogs.com/Nene-Bugre/release/2756802> (Acesso em 29/07/2019).

Além desses fatores contextuais que colaboraram para sua chegada e acomodação à vida na França, tanto do ponto de vista pessoal quanto profissional, podemos creditar o êxito nesta mudança a disposições pessoais ora incorporadas. Sua disposição à mudança, às experiências novas, em novos contextos, costumes, uma língua nova, enfim sua disposição para uma cultura nova, é mobilizada nessa mudança do Brasil para a França. É possível que esta mudança tenha se consumado de forma positiva pelo fato de Nenê ter incorporado anteriormente hábitos que lhe tornaram a adaptação desta “vida nova” na Europa, um tanto mais fácil. Se voltarmos atrás neste relato, podemos perceber a incorporação destes hábitos através das experiências nas viagens pela América do Sul (Uruguai e Argentina) quando adolescente, logo em seguida, em 1964/65 com sua transferência aos 17 anos de Porto Alegre para São Paulo, e na segunda metade dos anos 1970, indo de São Paulo para o Rio de Janeiro.

É bem verdade que nesse momento de sua vida, em 1982, Nenê já havia acumulado um grande número de experiências artísticas, profissionais e pessoais, de modo que, a despeito da intensidade desta nova mudança, que envolvia além do idioma, toda uma cultura distinta, Nenê mobilizava nestas condições, outra disposição pessoal já comentada anteriormente – sua disciplina e organização com ações e objetivos bem delimitados, que neste caso se orientavam para o empreendimento de sua carreira autoral.

Seguindo o conselho de Hermeto, Nenê levou para a França não só as fitas contendo o registro de seu primeiro disco, “Bugre”, mas material suficiente para iniciar e gravar com um novo grupo na Europa, o que nos revela a profunda decisão de trocar a posição de músico acompanhante pela posição de líder de seu próprio conjunto – uma transformação significativa em sua carreira. E muito provavelmente esta foi a razão de sua mudança para a Europa: formar seu grupo, tocar suas músicas e gravar os seus discos, seguindo sua intuição expressiva e suas



intenções estéticas. Entretanto, uma questão ainda nos parece um tanto sibilina: por que na Europa, e não no Brasil, onde Nenê já gozava de boa reputação como instrumentista?

Não temos elementos suficientes para responder a esta questão de maneira precisa, mas podemos lançar mão duma hipótese que nos parece sensata. Nenê foi em busca de um espaço seu, desvinculado dos artistas com os quais havia se projetado nos últimos anos, nomeadamente Hermeto e Egberto, e de certa forma isso foi se consolidando aos poucos em sua vida na França, como nos mostra o relato abaixo<sup>219</sup>.

No ano seguinte a seu lançamento o disco [Bugre] foi incluído pela revista Jazz Hot na lista dos 5 melhores discos de jazz da temporada, embora não fosse exatamente um disco de jazz tradicional. Isso, de qualquer forma, nos incentivou a permanecer um pouco mais em Paris. Graças aos discos “Sanfona”, do Egberto Gismonti, e “Ao Vivo em Montreux”, do Hermeto Pascoal, muitos críticos de jazz de renome tomaram conhecimento de minha presença.

Assim Nenê abriu caminho para a produção de “Ponto dos Músicos”, seu segundo LP, gravado em março de 1984, já sob o nome de Nenê Band, e estreitando laços com músicos dinamarqueses, em função de questões estéticas, pessoais e comerciais.

De acordo com Nenê<sup>220</sup> “se o grupo contasse com dois ou três músicos dinamarqueses, o Estado pagaria a metade dos cachês”, e deste modo surgia seu primeiro grupo regular formado por Jesper Lundgaard (baixo), Jesper Nehammer (saxofones e flauta), Simon Spang-Hanssen (saxofones e flauta), Zabelê (voz e percussão), e Mozar Terra (piano).



Imagem 9: Capa e contracapa do LP Ponto dos Músicos (1984). Fonte: Discogs, disponível em: [https://www.discogs.com/pt\\_BR/Nene-Ponto-Dos-Musicos/release/4447972](https://www.discogs.com/pt_BR/Nene-Ponto-Dos-Musicos/release/4447972) (Acesso em 30/07/2019).

<sup>219</sup> ‘Nenê: do Bugre ao Minuano’, texto escrito por Nenê para o encarte do CD produzido pelo selo Editio Princeps, reeditando os LPs Bugre (1983) e Minuano (1985).

<sup>220</sup> Idem: “Nenê: do Bugre ao Minuano”, texto escrito por Nenê para o encarte do CD produzido pelo selo Editio Princeps, reeditando os LPs Bugre (1983) e Minuano (1985).



Com este grupo Nenê rodou por diversos países da Europa, tocando em festivais, clubes de *jazz* e outros espaços dedicados à música improvisada. O desdobramento mais forte deste disco veio na forma de um convite para produção de seu terceiro disco, como nos conta Nenê.

Com a Nenê Band rodamos a Dinamarca, Holanda e Suécia, e depois disso eu retornei à França. Comigo seguiram Mozar, Zabelê, e o saxofonista Simon [...]. Chegando em Paris, meus amigos Jean-Paul e Antoine Hervé, que eram os donos do estúdio Sextan, me propuseram que eu gravasse um novo disco<sup>221</sup>.

Este disco viria a ser o “Minuano”, terceiro trabalho autoral, que conta com as presenças de Zabelê (percussão, voz e cavaquinho), Mozar Terra (piano), Remy Sarrazin e Marc Madore (baixo), Simon Spang-Hanssen e Cacau (saxofones e flauta), e Jean-Phillipe Claverie (guitarra). De acordo com Nenê, este disco representa um ponto de inflexão em sua discografia no que se refere ao tratamento dispensado à composição e ao arranjo.

Minha ideia era fazer um álbum mais cuidadosamente arranjado, para poder dar maior exposição justamente ao meu lado de arranjador, já que na França as pessoas atribuem, de modo geral, uma importância enorme aos aspectos de composição e arranjo<sup>222</sup>.

“Minuano”, que foi lançado na França em 1985, só viria a sair no Brasil em 1987 pela gravadora Continental, por intermédio do amigo e músico Rodolfo Stroeter, estreitando uma relação que inauguraria uma nova fase na carreira de Nenê, novamente apontando parte de sua atividade para o Brasil.

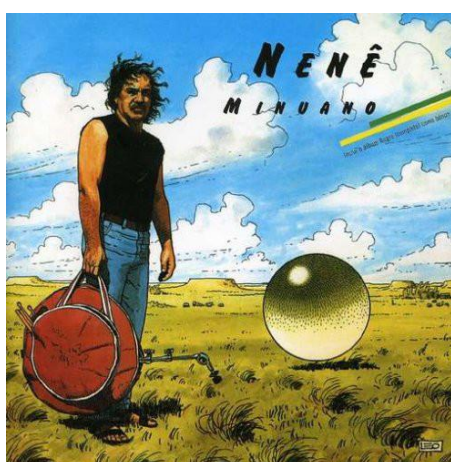


Imagem 10: Capa e contracapa do LP Minuano (1985). Fonte: Discogs, disponível em:

[https://www.discogs.com/pt\\_BR/Nen%C3%AA-Minuano/master/1501279](https://www.discogs.com/pt_BR/Nen%C3%AA-Minuano/master/1501279) (Acesso em 30/07/2019).

<sup>221</sup> Idem: “Nenê: do Bugre ao Minuano”, texto escrito por Nenê para o encarte do CD produzido pelo selo Editio Princeps, reeditando os LPs Bugre (1983) e Minuano (1985).

<sup>222</sup> Idem: “Nenê: do Bugre ao Minuano”, texto escrito por Nenê para o encarte do CD produzido pelo selo Editio Princeps, reeditando os LPs Bugre (1983) e Minuano (1985).

Nenê se envolvia, então, com o grupo paulistano Pau Brasil que à época já alcançara reconhecimento nacional e internacional com seus dois primeiros LPs e começara a preparar seu terceiro registro que viria a ser produzido em 1987, já contando com composições de Nenê e sua atuação na bateria<sup>223</sup>. O disco, chamado “Cenas Brasileiras” também foi lançado pela gravadora Continental.

A presença de Nenê no quinteto paulistano seria fundamental para redefinir a sonoridade do grupo, a partir de seu terceiro LP. De acordo com o violonista Paulo Bellinati, as composições de Nenê teriam contribuído diretamente no sentido de “abrasileirar” a sonoridade do grupo, tanto pelas composições quanto pela sua maneira de tocar. Sua presença no conjunto também teria contribuído no movimento de internacionalização do Pau Brasil, tendo em vista o fato de que Nenê já era uma figura reconhecida na Europa, especialmente na França<sup>224</sup> onde já havia lançado três LPs e mantinha seu grupo regular.

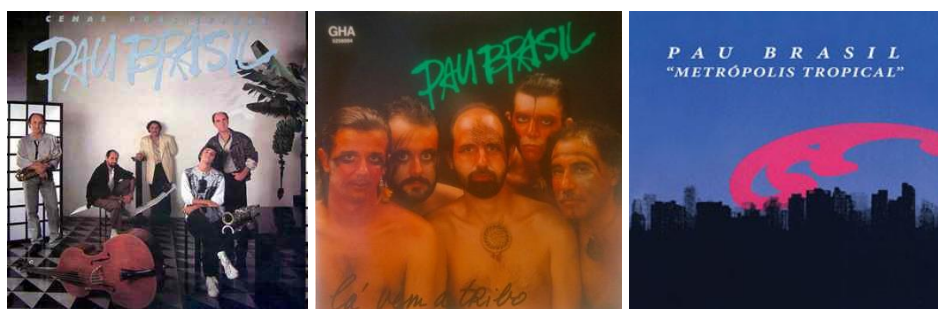


Imagem 11: Capa dos LPs Cenas Brasileiras (1987), Lá Vem a Tribo (1989) e Metrópolis Tropical (1991).

Fonte: Discogs, disponível em: <https://www.discogs.com/artist/1171537-Pau-Brasil> (Acesso em 31/07/2019).

Seguindo “Cenas Brasileira”, Nenê gravaria ainda mais dois LPs com o Pau Brasil entre 1987 e 1991, são os LPs “Lá Vem a Tribo” registrado em São Paulo, em 1989, e “Metrópolis Tropical”, registrado em Oslo na Noruega, em 1991.

É interessante perceber que esse período que sucedeu o terceiro disco de Nenê foi marcado por um tipo de atuação distinta daquela que justificou o propósito de sua mudança para Europa, ou seja, o foco em sua carreira autoral, estimulada pela percepção de que poderia

<sup>223</sup> Em texto para o site oficial do grupo Pau Brasil, o jornalista Carlos Calado narra o percurso histórico do quinteto instrumental paulistano passando pelas suas diversas formações, que inclui dentre sua vasta discografia, três discos contando com a participação de Nenê, entre 1987 e 1991. Disponível em: <http://grupopaubrasil.com/historia/> (Acesso em 31/07/2019).

<sup>224</sup> No texto “Pau Brasil: três décadas de música instrumental brasileira”, escrito por Calado para contar a história do Pau Brasil, o jornalista comenta a importância de Nenê sob o ponto de vista da composição, da *performance* na bateria, da experiência como membro nos grupos de Hermeto e Egberto, e do ponto de vista de sua reputação na Europa. Disponível em: <http://grupopaubrasil.com/historia/> (Acesso em 31/07/2019).

se lançar como compositor. E de fato entre sua chegada a Paris em 1982 e o início deste envolvimento com o Pau Brasil, Nenê produziu e alavancou com muita intensidade sua carreira autoral, apresentando-se e gravando com seu próprio grupo.

Entretanto depois de 1985, Nenê só voltaria a gravar um disco seu em 1997, já de volta ao Brasil. E nessa fase, entre a segunda metade dos anos 1980 até meados dos anos 1990, mais precisamente em 1994, quando voltou definitivamente para o Brasil, Nenê passou diversos períodos trabalhando em São Paulo, ou em turnês com músicos brasileiros e estrangeiros, circulando pela Europa. Circulou em shows específicos com Hermeto e Egberto, isto é, apresentações desvinculadas dos grupos regulares de ambos; tocou com artistas de peso como Charlie Haden, Richard Galliano, Steve Lacy, Michel Portal; escreveu arranjo para Big Bands na Europa. Mas como nos fala o próprio músico “por mais que você goste do lugar [França], você sente falta daqui [Brasil]”<sup>225</sup>, surge então o pensamento reverso que orientou sua ida para a Europa, ou seja, Nenê passa a acreditar que “deveria fazer o negócio [sua carreira] a partir daqui do Brasil”<sup>226</sup>, projetando “de casa” para o mundo, a expressão de sua cultura. Algo que foi feito também por seus modelos.

### 3.6 A volta ao Brasil dos anos 1990

De volta ao Brasil nos anos 1990, Nenê se estabeleceu inicialmente em Belo Horizonte em função de sua esposa, Zabelê. Conservando desde o princípio desta nova mudança o interesse em retomar seu trabalho autoral, agora o músico traz consigo uma diferença fundamental de perspectiva: o acúmulo de experiências diversas como compositor, liderando seu grupo e orientando-o esteticamente, a partir de suas próprias convicções.

Nenê deixou o Brasil em 1982 aos 35 anos, alimentando o projeto de lançar seu primeiro LP autoral, e retornou ao país em 1994 aos 47, acumulando três discos autorais e parte de uma vida dedicada à música num continente diferente, dialogando e incorporando traços e elementos de culturas exóticas àquela que experimentara no Brasil.

É importante considerarmos também que o músico deixou o Brasil no momento em que o país fazia a transição da ditadura militar para a reabertura democrática liberal, e só retornou em definitivo no momento em que a economia se estabilizava com o início do plano

---

<sup>225</sup> Depoimento em vídeo para a gravadora Borandá. Disponível em: [https://youtu.be/U\\_8PfeIADk0](https://youtu.be/U_8PfeIADk0) (Acesso em 30/07/2019).

<sup>226</sup> Idem.

Real, depois de sucessivas crises, durante a década de 1980<sup>227</sup>. Podemos considerar também que esse período entre sua ida e seu retorno é marcado por mudanças profundas na indústria fonográfica. Quando saiu do país, gravar um disco (LP) não era uma tarefa simples. A indústria fonográfica ainda era forte, e as grandes gravadoras dominavam o mercado. Sua volta, nos anos 1990, por outro lado, já tem a marca da decadência do vinil como suporte que, aos poucos é paulatinamente substituído pela tecnologia digital do CD<sup>228</sup>. Por fim, podemos considerar que seu retorno ao Brasil é marcado por uma mudança geracional importante, com reflexos profundos no mercado de trabalho, de forma que grande parte de seus pares instrumentistas, compositores, músicos de sua geração se encontrava em condições e perspectivas relativamente distintas daquelas que Nenê vivenciara no início dos anos 1980. Há uma mudança significativa no cenário da música instrumental brasileira do início dos anos 1980 para meados da década de 1990, como nos mostra Acácio Piedade<sup>229</sup> (2003). De acordo com o autor, as “referências míticas” de então<sup>230</sup> eram “muito mais Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Pixinguinha, Radamés Gnattali, ou seja, o fulcro da musicalidade se encontra em artistas brasileiros<sup>231</sup>”

<sup>227</sup> Sobre os contextos social, político e econômico no Brasil dos anos 1980 ver o artigo “Anos 1980, década perdida ou ganha?”, Marangoni (2012). Parece que há um entendimento de pesquisadores que comentam os anos 1980, frequentemente denominada “década perdida”, que entre perdas e dificuldades expressivas na área econômica, há ganhos e avanços sobretudo do ponto de vista político e social com o reestabelecimento da democracia no país. E isso tem impactos na vida cultural do país. Disponível em: [http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com\\_content&id=2759:catid=28&Itemid=23](http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&id=2759:catid=28&Itemid=23) (Acesso em 01/08/2019).

<sup>228</sup> Sobre a indústria fonográfica no Brasil dos anos 1980 e 1990 ver tese defendida por Eduardo Vicente (2002): “Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90”. Fazendo um apanhado sobre o desempenho da indústria fonográfica no Brasil dos anos 1980, Vicente chama atenção para alguns aspectos centrais que são debatidos ao longo da parte III de sua tese. O autor comenta tópicos como: 1. Há oscilações sucessivas – anos de crise alternam-se com crescimento expressivo, até recordes de produção – no desempenho econômico da indústria fonográfica, ao longo da década de 80; 2. O autor destaca uma maior segmentação de gêneros cobertos pela indústria nos anos 80 em relação aos 70; 3. Inversamente à maior segmentação, ocorre uma concentração excessiva na quantidade de empresas atuantes na indústria do disco (de 47 empresas listadas entre 1965 e 1979, nos anos 1980 verifica-se uma concentração da indústria a 16 empresas, das quais 8 são estrangeiras e 8 são nacionais); 4. Há um incremento significativo no consumo de música internacional, especialmente entre os anos 1983 e 1987; 5. Do ponto de vista das inovações tecnológicas, o autor chama atenção para o emprego de recursos como sintetizadores e baterias eletrônicas especialmente no final da década, o que transforma significativamente os padrões de pré-produção dos discos e; 6. Como marca fundamental da década percebe-se, no campo da distribuição, o surgimento do *compact disc* já em 1983, sendo impulsionado de fato a partir de 1987 com a instalação da primeira fábrica de CDs do país, a Microservice (VICENTE, 2002: 135-140).

<sup>229</sup> Segundo Piedade, nos anos 1990, o número de grupos e artistas ligados ao gênero que o autor denomina como “Jazz Brasileiro” registrou um crescimento impressionante. Crescimento que não foi acompanhado da parte de produtoras, gravadoras e espaços de atuação. Ainda de acordo com o autor, as novas gerações, forjadas nos anos 80 e 90, nutriam menor apreço pelo BeBop como referência estética se comparadas às gerações anteriores, o que explica uma conversão na denominação “Jazz Brasileiro”, que de certa forma ainda possuía forte ligação com a denominação “Samba Jazz”, passando então à denominação “Música Instrumental”, tal como usamos no parágrafo acima.

<sup>230</sup> O lugar de fala do autor se situa no início dos anos 2000, tendo em vista os caminhos percorridos até então pela música de caráter improvisado, ao longo das décadas de 80, 90 e os primeiros anos de 2000.

<sup>231</sup> The “mythic” references today are much more Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Pixinguinha, Radamés Gnattali, that is, the pillars of this musicality are found mostly in Brazilian artists.

(PIEIDADE, 2003: 57). Deste modo, Nenê encontra no Brasil de então, à época do seu retorno, um ambiente que se apresenta de forma ambígua. Expliquemos: ao mesmo tempo em que não havia um cenário consolidado para a música instrumental (produtoras, gravadoras, festivais, espaços de atuação regulares e tradicionais), tal qual havia na Europa, em especial na França, país de onde vinha, e que acompanhasse o crescimento no número de praticantes dessa música (grupos e instrumentistas isolados), Nenê passa a ser visto pelas novas gerações de então como uma dessas “referências míticas”, ou no mínimo, intrinsecamente ligado a elas (PIEIDADE, 2003).

Assim, o que verificamos em sua volta ao Brasil é um tipo de engajamento fundamentalmente marcado pela diferença de idade entre Nenê e os instrumentistas que o cercam e com os quais o músico retoma seu trabalho autoral, atuando num ambiente que embora incipiente do ponto de vista das condições de produção, rapidamente ao longo da segunda metade da década de 90 e início dos anos 2000, se mostraria um mercado em pleno desenvolvimento (CIRINO, 2005).

É nessas condições que Nenê retoma em Belo Horizonte seu trabalho autoral, contando com a colaboração de dois jovens músicos locais, o guitarrista Magno Alexandre, e o baixista Enéias Xavier, e marcando de forma contundente sua recusa em reproduzir repertórios e práticas de *jazz* para dar atenção exclusiva a sua produção como compositor:

Aí eu fui em Minas e eu conheci o Magno, conheci o Enéias, que eram tudo garotinho. Eles queriam tocar jazz comigo. Um dia eles foram na minha casa com a guitarra e o baixo [...] os dois tocando coisa daquele guitarrista famoso... o Pat Metheny [...] Eu falei: ‘Se vocês quiserem tocar eu escrevo tudo pra vocês. A gente escreve e vai tocar coisa original. Vocês tão a fim?’ Aí peguei e fiz... escrevi... eu tenho tudo escrito aí, ainda. Guitarra, baixo e bateria. Trio. Mas tudo escritinho, ficou bacana pra caramba (LIMA, 2017).

A este trio Nenê juntaria o saxofonista Vinícius Dorin, que morava em São Paulo. Dorin era de uma geração intermediária entre Nenê e os mineiros Magno e Enéias. Nascido em 1962 na cidade de Itupeva, chegou a São Paulo no início dos anos 1980 para estudar no Clam, escola do Zimbo Trio (SILVA, 2009), e àquela altura acabara de entrar para o grupo de Hermeto Pascoal.

Depois eu chamei o Vinícius. Ele estava com você em qualquer situação [...] ele foi muitas vezes lá pra Minas. Gravou. Nós gravamos o disco lá em Minas, ele gravou tudo. Fez o naipe de saxofone completo, mais as flautas, fez tudo. Eu só fiz o arranjo. E por isso que a gente formou esse grupo. Mas isso aí me deu aquele negócio, “vou fazer esse negócio”. Eu consegui fazer esse grupo agora, digo... quando vim pra São Paulo eu não podia manter o grupo lá. Por que aquela distância... cada vez que eu



tinha que fazer um negócio aqui o dinheiro não dava pra pagar as passagens... de avião então nem pensar (LIMA, 2017).

Na passagem anterior, podemos perceber a importância de Vinícius Dorin para este primeiro grupo de Nenê, não só do ponto de vista da afinidade musical, mas como uma “ponte” para voltar a São Paulo com um grupo fixo. Não à toa a retomada de seu trabalho autoral no Brasil foi marcada por dois CDs praticamente simultâneos: “Suíte Curral D’El Rey” foi gravado entre agosto e setembro de 1997 em Belo Horizonte, e “Porto dos Casais” foi gravado em agosto de 1997, em São Paulo.

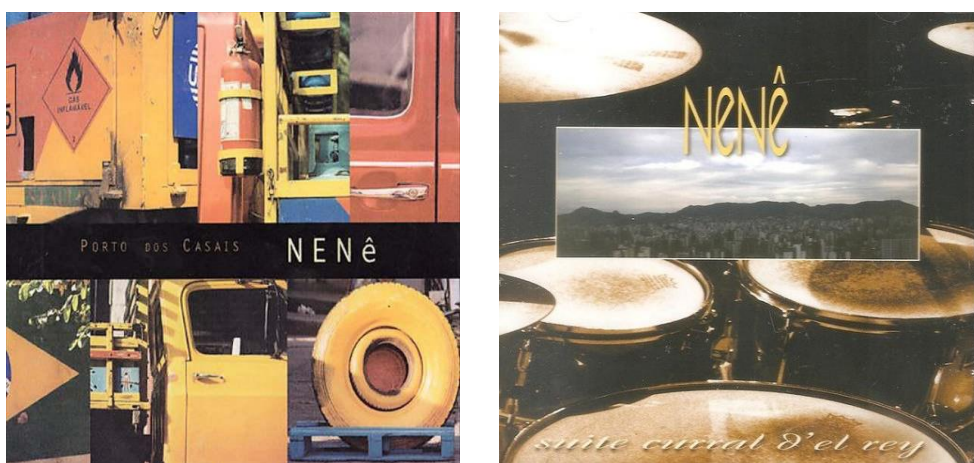


Imagem 12: Capa dos CDs Porto dos Casais (1997) e Suíte Curral D’El Rey (1997). Fonte: Discogs, disponível em: <https://www.discogs.com/artist/1786643-Nen%C3%AA> (Acesso em 01/08/2019).

Depois de 12 anos sem produzir um disco próprio, estes dois primeiros CDs realizados no Brasil, na segunda metade dos anos 1990, marcam uma nova fase na trajetória do músico. Ambos contam com os músicos mineiros Magno e Enéias e o saxofonista Vinícius Dorin, além de participações pontuais de músicos como os pianistas Benjamin Taubkin, que produziu a primeira edição de “Porto dos Casais” lançando-o pelo selo Núcleo Contemporâneo<sup>232</sup>, e Írio Jr., outro mineiro que toca em algumas faixas de “Suíte Curral D’El Rey”. Este último foi produzido pela Veredas Produções<sup>233</sup>, escritório montado em Belo Horizonte por Rosemarie Pidner (a Zabelê), e lançado por outra gravadora independente atuante

<sup>232</sup> Gravado em 1997, Porto dos Casais foi lançado inicialmente em abril de 1998 pelo selo Núcleo Contemporâneo, criado e dirigido por Benjamin Taubkin desde 1996. O disco teve como produtores além de Taubkin, o saxofonista paulistano Teco Cardoso. Em 2004, o CD foi reeditado por outra gravadora independente, a Maritaca criada e dirigida pela flautista Léa Freire. Para maiores informações sobre as duas gravadoras, suas histórias, seus respectivos *casts* de artistas, discografia e ênfase estética ver: <http://www.maritaca.art.br/index.html> e <http://www.nucleocontemporaneo.com.br/> (Acesso em 02/08/2019).

<sup>233</sup> Ver: <https://www.veredasproducoes.com.br/> (Acesso em 02/08/2019).

à época no incipiente mercado da música instrumental brasileira, o selo Mix House Records, sediado em São Paulo.

É notável como os comentários feitos por Piedade (2003) se ajustam ao contexto de produção destes dois álbuns: Nenê, trabalhando com músicos mais jovens, que o admiravam e possivelmente lhe viam como uma referência estética, se insere num mercado crescente ligado à música instrumental que congrega gravadoras independentes recém-abertas e em fase de expansão, além de produtores culturais que estavam se estabelecendo no meio dedicado à música instrumental de caráter improvisado, contribuindo e se beneficiando de “um mercado de notável expansão interna<sup>234</sup>” (PIEADADE, 2003).

### 3.7 Caminho novo: Nenê Trio

No fim dos anos 1990, Nenê retornaria de vez a São Paulo. Esta volta coincide com o surgimento do trabalho regular mais longo de sua carreira, o Trio. Formado logo na virada dos anos 2000, depois de um período em que, de acordo com o próprio músico, Nenê tocou “com todo mundo” (LIMA, 2017) na cidade, o trio alcançaria sua primeira formação regular em 2001, com Alberto Luccas no baixo e Guilherme Ribeiro no piano, também jovens músicos, estes ligados ao departamento de música do Instituto de Artes da Unicamp.

Com essa primeira formação do trio consolidada, Nenê gravou e lançou em 2002 “Caminho Novo”, disco que marcaria de fato uma nova fase produtiva em sua carreira. Não temos evidências suficientes para apontar se este disco e seu nome resultaram de um projeto de mudança nos rumos de sua carreira, ou se a longevidade desta formação resultou da combinação entre circunstâncias favoráveis à manutenção do trio, com seu desejo pessoal. Fato é que, hoje com um recuo de 17 anos na história, percebemos que o nome do disco representa, no mínimo, uma escolha bem acertada no arco de sua trajetória, uma vez que o trio se tornou o centro de sua atuação artística tanto do ponto de vista da *performance* quanto da composição.

---

<sup>234</sup> Indeed, the scenario is undergoing notable internal expansion.



Imagem 13: Capa e contracapa do CD Caminho Novo (2002). Acervo do autor.

Uma peculiaridade neste disco é o fato de seu repertório contar com três músicas do pianista Guilherme Ribeiro. Isso não ocorre em nenhum outro disco em toda a sua discografia<sup>235</sup> autoral, exceto pela quinta faixa do lado ‘A’ do LP Ponto dos Músicos, que é creditada a Hermeto Paschoal<sup>236</sup>. Este fato revela sua disposição para manter o compromisso assumido no início dos anos 1980, quando deixou o grupo Academia de Danças de Egberto e se mudou para França. Segundo Nenê a decisão de orientar seu trabalho para a carreira autoral, atuando como compositor e intérprete, foi seguida pela ênfase exclusiva dedicada às suas composições originais.

Nunca gravo música de ninguém, entendeu? Só gravo música minha. Porque eu já gravei milhares de músicas de todo mundo na minha carreira. Chegou num momento que eu falei: “Bom, agora é a minha vez de fazer a minha”. Eu sou compositor. O Tom Jobim gravava as músicas dele [...] O Hermeto também. O Egberto idem (LIMA, 2018).

Essa posição mais rígida e acentuada em relação à orientação estética de seu trabalho autoral, combinada às dificuldades de manutenção de seu trabalho – uma agenda regular de apresentações, dificuldades de remuneração e produção –, se refletem em alternâncias na formação de seus primeiros discos com o trio.

“Caminho Novo” foi seguido por dois CDs em que a posição do piano foi ocupada por Moisés Alves, que substituiu Ribeiro no trio. Assim, a sequência de seu trabalho autoral se deu com a produção e o lançamento dos discos “Ogã”, em 2005, e “Sudeste”, em 2007.

<sup>235</sup> Ao todo entre 1983, ano de lançamento de “Bugre” na França, e os recém-produzidos “Verão” (Nenê Trio) e “Pantanal” (Nenê Quinteto), ambos de 2018, o músico produziu um total de 12 álbuns autorais.

<sup>236</sup> Na contracapa do álbum esta faixa aparece referenciada como “Criação livre de Hermeto Paschoal, um ‘Free’ do Nordeste”. Disponível em:

[https://www.discogs.com/pt\\_BR/Nene-Ponto-Dos-Musicos/release/4447972](https://www.discogs.com/pt_BR/Nene-Ponto-Dos-Musicos/release/4447972) (Acesso 03/08/2019).



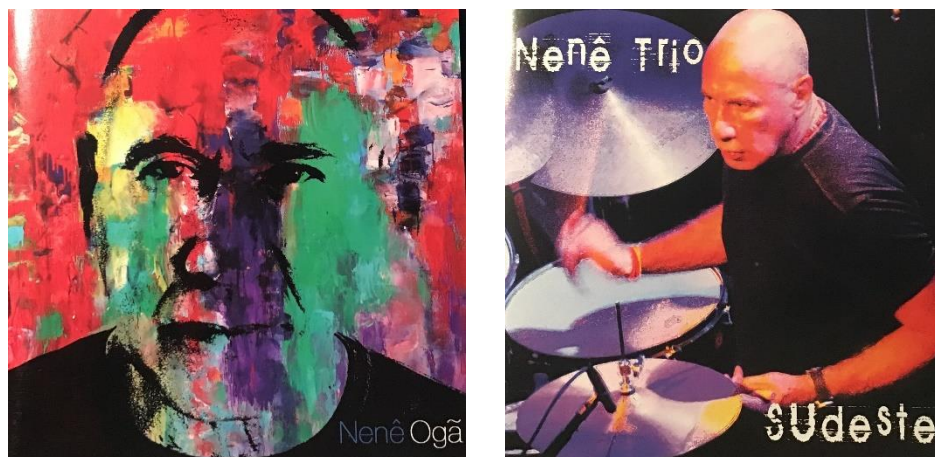


Imagem 14: Capa dos CDs Ogã (2005) e Sudeste (2007). Acervo do autor.

Um aspecto interessante presente em seu trabalho, e que eventualmente pode estar relacionado às trocas dos pianistas do trio entre 2001 e 2008<sup>237</sup>, é o rigor dedicado à execução de suas composições. De acordo com Nenê, sua postura difere de maneira clara entre o que é a composição – produto de sua elaboração pessoal em tempo diferido – e os espaços que são reservados à improvisação e interação durante a *performance* do trio. Suas decisões composicionais e os arranjos elaborados para os instrumentistas são “sagrados” do ponto de vista do músico. Alterações e modificações nestes aspectos de suas músicas geralmente não são bem recebidas, a menos que resultem de consenso alcançado em diálogo com o músico.

Por que na composição o cara tem que obedecer isso [a escrita], se não você muda a composição do cara. Começa a mudar os acordes, faz a inversão, numa sequência que você não quer e caminhando pra um lado contrário. Fica certo mas não fica aquilo que você quer ouvir. É o mesmo acorde, lógico. Fá maior é Fá maior, você faz a inversão... mas você quer aquela inversão [específica] porque o som da melodia tá combinando com aquela inversão. Então isso eu acho legal. Eu já trabalhei com pianista que muda os negócios. Eu ficava puto com o cara. Cara que botava as terças... (LIMA, 2017)

Nesse sentido, sua postura como compositor é muito determinada pela sua experiência (e proficiência) como pianista, de forma que tudo que é escrito, e como diz Nenê, “eu escrevo tudo... como você viu, cachinho de uva, botando tudo ali [na partitura]” (LIMA, 2018), é previamente testado, tocado e elaborado à exaustão. Deste modo sua expectativa em relação à execução da composição e do arranjo que é apresentado a seus pares leva em consideração sua própria experiência, tocando e improvisando sobre a composição. Vale notar

<sup>237</sup> Entre 2001 e 2007, passaram pelo trio os pianistas Guilherme Ribeiro, Moisés Alves e Írio Jr. que assumiu o grupo depois do lançamento do CD “Sudeste” e permanece no trio até o momento em que o presente trabalho é realizado.

que o valor simbólico da notação musical para Nenê é um dado fundamental. Assim como parece ser em muitos músicos de sua geração, especialmente naqueles cuja trajetória de aprendizado foi marcada pelas dificuldades de acesso à informação, ao conhecimento formal, institucional, enfim músicos de formação autodidata que construíram seu conhecimento por vias tortuosas. Estes parecem atribuir grande valor simbólico à escrita musical que registra suas ideias, e talvez por isso reforçam e exigem “fidelidade” ao texto musical.

Assim, a música quando vai para o grupo tocar chega pronta, “às vezes pode mudar uma coisa na hora, um troço que o cara achar melhor fazer assim ou fazer assado. Aí tudo bem, é um problema técnico. Mas eu quando levo a música, eu já levo ela escrita pra todo mundo” (LIMA, 2018). Esta relação talvez explique as alternâncias entre pianistas, nos primeiros anos do trio.

Por outro lado, toda a parte que é dedicada à improvisação vem carregada de grande espaço e liberdade concedidos a seus companheiros. Segundo Nenê, não há combinações prévias e limitações em relação aos espaços reservados à improvisação (quantidade de *chorus*/duração dos solos) e nem orientações e restrições sobre o emprego ou desenvolvimento de ideias, climas ou sonoridades específicas. Ao contrário, o inusitado, a experimentação e a novidade são sempre bem-vindos. Como nos fala Nenê, “na hora do improviso ele [pianista] faz o que ele quiser”, de forma que o arranjo e os combinados relativos à apresentação do tema ficam em suspensão: “tudo isso aí [o arranjo] acabou. Aí ele vai fazer o que ele quiser, a dele, inventar outra, sei lá. Que é pro cara poder se expressar também, né?” (LIMA, 2017).

Com o trio na formação atual – Nenê, Írio Jr. e Alberto Luccas –, o músico lançou em 2009 “Outono” realizado pela gravadora Borandá, primeiro CD de uma tetralogia que conta ainda com o CD “Inverno” (2013), produzido pelo selo SESC.

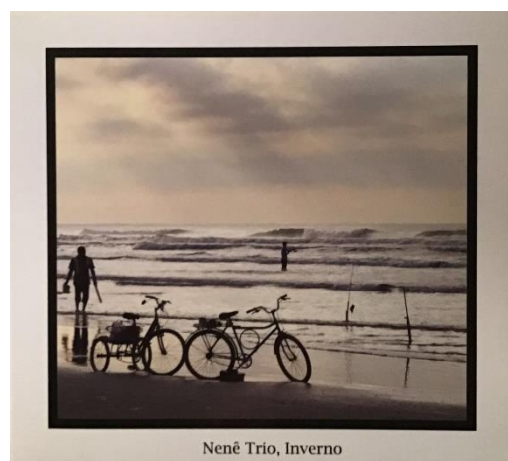


Imagem 15: Capa dos CDs Outono (2009) e Inverno (2013). Acervo do autor.

E mais recentemente, durante o período de pesquisa e elaboração desta tese (2016 – 2019), o músico produziu mais três registros – “Primavera” e “Verão”, continuação da referida tetralogia, dedicados ao trio e “Pantanal” dedicado ao Nenê Kinteto. Destes trabalhos, apenas um foi fixado em suporte físico, o CD “Primavera”, registrado e lançado em 2019 pelo selo Blaxtream. Os outros dois permanecem disponíveis apenas em plataforma digital através de serviços de *streaming*.



Imagem 16: Capa do CD Primavera (2019). Acervo do autor.

A longevidade desta formação do trio resulta da sintonia profunda entre Nenê e seus colegas. Sintonia que se deve não só às afinidades musicais e pessoais, mas fundamentalmente ao estímulo artístico que estes músicos despertam na atuação de Nenê, tanto como compositor quanto como baterista, e vice-versa, a importância que é para outros músicos (mais jovens) o fato de poder tocar e interagir artisticamente com Nenê e toda a sua experiência. É interessante a forma como o músico fala sobre este grupo em vídeo produzido pelo Selo SESC à época do lançamento<sup>238</sup> do CD “Inverno”.

Nunca pensei em nada. Pensei sempre em música. Sempre, desde pequeno, queria ser músico, era o meu sonho. Que eu consegui realizar. Então agora, eu acho que eu descobri o meu modo de tocar e o meu modo de compor também. E com a ajuda do Írio e do Alberto ficou mais fácil pra mim, porque como o nível deles é muito alto tecnicamente, eu posso escrever o que eu quiser. O momento da minha vida em que

<sup>238</sup> Disponível em <https://youtu.be/4SLS2LAxb8w> (Consulta em 04/08/2019).

eu tô mais realizado é agora, com esse trio. Por que é o trio em que eu toco, aquilo que eu posso tocar realmente, que eu posso expressar livremente sem ninguém atrapalhar o que eu quero fazer.

Sua fala nos mostra a importância que a relação com estes músicos ocupa em sua fase mais madura. E esta importância fica mais evidente quando o músico credita a estes pares específicos sua “descoberta”, em relação ao “seu modo” particular de tocar e compor. Acreditamos que, nos diversos momentos ao longo de sua carreira autoral, Nenê foi descobrindo afinidades e acumulando experiências que também eram parte de “seu modo” particular de expressão. Este trio talvez o tenha despertado para um universo expressivo novo, distinto de outras experiências vivenciadas, ao longo de sua carreira. E isto resulta de características específicas e individuais de cada um destes músicos que, combinadas mediante a interação coletiva, produzem um ambiente único, capaz de lhes proporcionar conforto, estímulo e segurança para sua expressão pessoal.

Na esteira do trio, surgiria entre 2015/16 um novo trabalho em sua trajetória, o Kinteto do Nenê. E é curioso notar que este trabalho surge justamente de uma faceta de sua atuação profissional que já é antiga em sua vida, mas se intensificou sobremaneira nos anos 2000, depois de seu retorno definitivo a São Paulo: o ensino de música.

Nos anos 1980, ainda na França, Nenê publicara seu primeiro livro didático dedicado à bateria, à percussão e aos ritmos brasileiros. “Brazilian Rhythms” saiu pela editora francesa Zurfluh Editions (1989). Sua volta ao Brasil nos anos 1990 seria marcada por diversos compromissos didáticos no país, mais uma evidência de que, uma vez de volta ao Brasil, Nenê passaria a ser visto pelas novas gerações como uma referência. Neste caso uma referência artística cujo conhecimento e sua transmissão seriam objeto de interesse, abrindo um campo de atuação na área didática.

Dez anos após o lançamento deste primeiro livro, Nenê publicaria “Ritmos do Brasil para a Bateria” (1999), livro de ritmos brasileiros aplicados à bateria em que expõe algumas de suas abordagens para diversos ritmos populares do país. Em 1994, ano de sua volta ao Brasil, e em 1998 Nenê lecionaria no Festival Internacional de Campos do Jordão, além de diversos outros festivais, cursos, conservatórios e escolas<sup>239</sup>. Em fins dos anos 90, mais precisamente em 1999, o músico passou a lecionar na antiga Universidade Livre de Música - ULM, hoje conhecida como EMESP – Escola de Música do Estado de São Paulo, onde

---

<sup>239</sup> Na terceira página de seu segundo livro, “Ritmos do Brasil para a Bateria”, há uma espécie de biografia pessoal contendo um currículo informal de atividades didáticas realizadas até então (1999) pelo músico. É possível vermos diversos cursos, ministrados por Nenê no Brasil e no exterior, que nos dão uma ideia da importância desta faceta didática em sua prática profissional, ao longo de sua trajetória.

permanece até o momento em que este trabalho é realizado, como professor de bateria e prática de conjunto. Nos anos 2000, passaria também a lecionar regularmente, no curso de música da Faculdade Souza Lima, e editaria em 2008, por iniciativa própria, seu terceiro livro, “A bateria brasileira no século XXI: ritmos brasileiros”.

É desse engajamento no ensino de música, particularmente no ensino de prática de conjunto, que surge este grupo mais recente de sua trajetória, o quinteto formado por jovens que poderiam ser seus netos, tamanha é a diferença de idade entre Nenê e seus pares neste conjunto. Construído a partir da iniciativa de ex-alunos de prática de conjunto de Nenê, o quinteto passou a atuar regularmente no cenário paulistano a partir de 2016, tornando-se nova fonte de estímulo para Nenê compor e tocar, mantendo-o tão em dia com sua atividade artística quanto um jovem em início de carreira. Não à toa, de acordo com o músico, estar em dia junto às novas gerações sempre foi uma questão importante para si.

... quando eu chegar nos 70 anos... 60, 70 anos eu tenho que estar tocando com os caras da época. Não sei quem vão ser os caras e tal... Mas então isso eu consegui. Por que agora eu tô tocando nesse quinteto por exemplo, eu olho pros caras, todos podiam ser meus netos, entendeu? Eu digo... fico contente pra caralho. E todo mundo tocando ali comigo contente de estar tocando. Ninguém está tocando por que está ganhando 300 mil dólares, nem nada. É por que a música é legal, eles estão gostando da música também. Isso pra mim não tem nada que se compare. Essa satisfação que você tem é um negócio que você se sente realizado (LIMA, 2017).

Pela fala do músico acima, sobre sua preocupação em dialogar e interagir com músicos tão distantes de si do ponto de vista geracional, podemos confirmar uma disposição que vinha se manifestando desde sua volta ao Brasil, isto é, a capacidade e o interesse do músico em alimentar suas práticas artísticas, a partir da interação com músicos mais jovens. Assim foi em sua volta para o Brasil, com os músicos de Belo Horizonte; na gênese de seu trio esta foi a perspectiva em relação a seus pares, quer dizer compor para e tocar com músicos que àquela altura poderiam ser seus filhos; e essa disposição se atualiza novamente na casa dos 70, quando Nenê passa a atuar com músicos que poderiam ser seus netos. Possivelmente é este tipo de engajamento e de interação que explica uma marca forte de sua personalidade: o movimento contínuo.

Percebemos, ao longo de sua trajetória, diversos momentos propícios à estabilidade e acomodação: Nenê poderia ter se estabelecido como *sideman* nos anos 1970, a partir de suas experiências com Elis Regina e Milton Nascimento, mas preferiu (ou as circunstâncias o empurraram) para a mudança (o movimento); se engajou nos trabalhos de Hermeto e Egberto no momento em que ambos alcançavam grande reputação no país e no exterior, fixando e

estabelecendo seus grupos regulares, novamente Nenê preferiu (ou as circunstâncias do momento o impeliram) o movimento; se estabeleceu na França e construiu sua carreira autoral, sua reputação como compositor e intérprete no mercado europeu, mas preferiu (ou se entregou ao impulso) a mudança quando se aproximava dos 50 anos e voltou ao Brasil depois de 12 anos na Europa; retomou seu grupo no Brasil dos anos 1990/2000 e construiu, a partir de então, seu trabalho mais duradouro, o trio, mas o movimento artístico e pessoal se faz presente novamente na “casa” dos 70, com o envolvimento neste quinteto que o estimula a seguir em frente.

E vou levar isso aqui em frente até onde eu puder. Agora eu estou com 70 anos. Agora eu não tenho nem como desistir mais, tem que ir até onde der. Então eu acho que... mas tem uma satisfação, que você tem de fazer isso. Muito grande. Um prazer diferente, não é comparado com nada. É outro tipo de prazer que você tem de se sentir bem, entendeu? Porque a preocupação maior que eu tive desde que eu comecei a tocar foi sempre com esse tipo de coisa. De estar dentro do momento da música. Estar atuando no momento mesmo (LIMA, 2017).

E agora a questão que se apresenta aqui, sobre este momento em sua atuação é: será esse grupo, seu engajamento com estes músicos, e o processo/produto artístico (sua composição e sua *performance*) junto a este quinteto, o início de um caminho novo? Só o tempo nos dirá como se completa esta narrativa que se dá no tempo presente.

### 3.8 Retorno a alguns pontos de análise

1. *A disciplina e a organização metódica*, que logo na infância foram um ponto de atrito com o pai – abandono da escola e das aulas de acordeom –, seriam evitadas através da vida desregrada nas primeiras viagens, mais erráticas, para o Uruguai e a Argentina. Ao longo de sua vida seriam plenamente desenvolvidas e canalizadas através do engajamento na prática de bateria, a composição e sua rotina, no grupo de Hermeto Pascoal (tocando piano e bateria), na estruturação e manutenção de seus grupos e na atividade profissional do ensino – lecionando e publicando seus livros didáticos.
2. Disposição para *concorrer* e *disputar* espaço como forma de marcar sua posição, se colocar como indivíduo e fazer valer suas ideias, sua visão e os seus interesses. Este traço de sua pessoa aparece nas relações familiares – mais especificamente na relação com o pai – mas aparece também na sua profissão – como baterista que, a despeito da admiração e do reconhecimento por seus pares, sabe que um dia estará em posição de concorrer com estes – e também na sua relação com outros músicos de reconhecida importância para sua carreira – como é o caso nas relações com Hermeto e Egberto que,

em diversos momentos, são apontados como modelos, exemplos a se seguir, mas que num dado momento precisam ser “abandonados” e evitados. O distanciamento físico (espacial) e estético (expressivo) se tornam inevitáveis para deslanchar na carreira solo, autoral, como compositor. Neste momento os modelos deixam de ser exemplo a ser seguido e se tornam “concorrentes” na melhor acepção do termo, ou como vimos anteriormente, agentes envolvidos numa “disputa saudável”.

3. Fazer música como *um ideal* é outra disposição que se apresenta de forma recorrente em sua trajetória. Os episódios de engajamento, na música de Hermeto, Egberto, representam em grande medida uma busca individual por satisfação pessoal a despeito da remuneração. Esta disposição se atualiza na medida em que o músico direciona a economia de seus esforços para construir sua carreira autoral, produzir seus discos, sair do país e organizar seus próprios grupos. Seu objetivo é evidentemente sua sobrevivência, mas sobretudo está balanceada com sua expressão artística.
4. Uma disposição para desenvolver uma *expressão pessoal* está na base de sua opção pela música de caráter improvisado e nas suas estratégias de engajamento com Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti – são lugares em que o músico experimentou e exerceu com grande liberdade e autonomia as suas habilidades musicais. Esta disposição se atualiza e se intensifica na medida em que o músico direciona seus esforços para construir sua carreira autoral.
5. Aprender através da *observação* visual criteriosa, conjugando-a com o desenvolvimento de uma percepção auditiva aguçada é outra disposição latente em sua prática. Incorporada logo na primeira infância em sua estratégia de aprendizado do acordeom, esta disposição é requisitada e atualizada constantemente, em diferentes momentos, ao longo de sua trajetória: no aprendizado de bateria e suas técnicas, no desenvolvimento de sua sonoridade neste mesmo instrumento; na sua relação com Egberto Gismonti e sua sonoridade peculiar no piano, que Nenê incorpora ao seu toque e a sua própria sonoridade na bateria; no sistema de aprendizado – tanto da bateria, quanto do piano – a que é exposto através de seu engajamento no grupo de Hermeto Pascoal.
6. Disposição pessoal para a *novidade*, *experimentando* e contraindo *risco* em situações desconhecidas, fora de sua zona de conforto, que se revelam em suas várias mudanças físicas, geográficas, que vieram acompanhadas de novos ambientes, pessoas, culturas, experiências artísticas, pessoais e profissionais, desde cedo em sua vida. Vide suas viagens pela Argentina e Uruguai na adolescência, suas mudanças de Porto Alegre para São Paulo; desta para o Rio de Janeiro, depois para Paris, a volta para o Brasil, em Belo

Horizonte e depois o reestabelecimento em São Paulo, no final dos anos 1990. Estas disposições se manifestam também em sua prática artística, nas atividades de composição e *performance*.

7. Disposição para atuar e *interagir com músicos mais jovens* que o percebem como uma referência artística, um modelo, e que o estimulam a compor e tocar, mantendo-o “na ordem do dia” em relação às suas práticas. Este é um movimento que se retroalimenta: há da parte de Nenê esta disposição (e desejo) para o diálogo com músicos jovens, assim como há da parte dos músicos mais jovens a intenção (e desejo) de partilhar de seu conhecimento, assim como de sua reputação.



## 4. Estudo interpretativo para um caso particular

*Nunca antes percebera eu mais claramente a vantagem que a música, que diz tudo e nada, leva sobre o verbo inequívoco; nunca antes me fora revelada com igual nitidez a protetora irresponsabilidade da arte, em comparação com a crueza desnudadora da confissão direta*<sup>240</sup>  
(Thomas Mann).

Este é o quarto e último capítulo do presente trabalho. Aqui pretendemos tratar da *performance* musical de Nenê, que consideramos desde o título deste texto como *sui generis*. Mobilizaremos para tanto as noções teóricas que apresentamos na primeira parte desta tese, bem como algumas daquelas disposições destacadas, ao longo do terceiro capítulo, fazendo tais indicadores interagirem com dados coletados por meio de transcrições e análises musicais de *performances* específicas.

Nosso objetivo aqui é produzir um estudo interpretativo sobre esta personagem da música brasileira. Neste sentido usamos o termo “estudo interpretativo” de forma um tanto distinta daquela em que o termo usualmente é empregado<sup>241</sup>. Nós nos referimos a “estudo interpretativo” como forma de apontar, ou descrever o que é este capítulo no corpo deste trabalho: propomos um estudo interpretativo sobre a arte deste indivíduo e usamos este termo de forma direta, ou seja, este capítulo se apresenta enquanto um estudo, cujo enfoque central é a música, a *performance*, para os quais propomos uma interpretação, uma narrativa possível. Logo, não pensamos a noção de “estudo interpretativo”, apenas como discussão analítica que tem por base parâmetros técnicos de adequação e excelência mobilizados em função do cotejamento da *performance* de alguém: o que fazemos aqui não é exatamente um estudo sobre a interpretação musical contida na *performance* deste sujeito, em um dado contexto musical, mas sim oferecer uma interpretação nossa para sua atuação.

O enfoque central de nossa discussão recai sobre a atividade desempenhada por Nenê junto a seu trio, formação mais longa de sua carreira, como observamos no capítulo anterior. E a razão desta escolha não se dá em função deste dado específico, e sim porque identificamos nele (a longevidade desta formação) um indicativo da consolidação de seu estilo

<sup>240</sup> (MANN, 2015: 576)

<sup>241</sup> Em texto que debate as disjunções entre a improvisação livre e as práticas interpretativas - muito associadas à tradição da música de concerto europeia, ou música de arte ocidental (WAN: *western art music*), nos termos de Cook (2013) - Costa (2018, p. 177) entende a noção de “prática interpretativa” como termo usualmente empregado na articulação entre a música “como uma espécie de objeto preparado em tempo diferido, no passado [...] que é interpretado em tempo real, no presente, por músicos que não participam do processo de criação”.

numa fase madura, bem como um momento bastante prolífico de sua atuação, no campo da composição. Com efeito, entendemos que o trio (Nenê Trio), em suas diferentes configurações, se apresenta como um ambiente propício para a atualização de algumas disposições pessoais que contribuíram diretamente para a consolidação de seu estilo, especialmente no que se refere à interação entre as atividades de composição e *performance*.

No texto que segue adiante vamos nos concentrar em três aspectos centrais no que se refere à orientação analítica vinculada às evidências musicais de sua *performance* na bateria: a) o som (ou a sonoridade); b) sua relação com o *groove* (ou balanço) e o modo como manipula os ritmos brasileiros e; c) o tratamento ornamental empregado no seu fraseado, em diferentes circunstâncias<sup>242</sup>. É importante destacar a centralidade da improvisação musical, e a forma como esta perpassa transversalmente estes três aspectos. Vale ressaltar, ainda, que, ao direcionarmos nossa atenção para estes três indicadores – a sonoridade, o *groove* e o fraseado –, estamos mobilizando um assunto que foi debatido de maneira genérica no primeiro capítulo, quando nos dedicamos a refletir sobre a identidade musical de bateristas em geral, que aqui procuraremos atualizar num caso particular.

O capítulo que se segue traz algumas transcrições musicais em que trataremos de separar, ainda que de maneira forçada<sup>243</sup>, estes aspectos – a sonoridade, o *groove*, e o fraseado – contidos na prática musical de Nenê, debatendo-os no contexto de prática do trio.

Esses aspectos destacados no parágrafo anterior e a adoção do trio como centro de nosso esforço analítico, também nos remetem à discussão sobre estilo que empreendemos no segundo capítulo. O estilo como hábito compreendido à escala do indivíduo, mas também como sinônimo de gênero musical. Sendo assim, é importante pontuar que nossas observações se encontrarão circunscritas a um campo específico da música brasileira, i.e., a música instrumental brasileira, cujo caráter improvisado remete a um tipo de *jazz* brasileiro (PIEADADE, 2003). Assim, o trio, como formação (piano e baixo), e seus integrantes aqui aparecem como uma restrição que opera sobre o próprio desenvolvimento do estilo manifestado por Nenê. Podemos ainda pensar neste grupo e seus integrantes como uma microcultura particular, com seus modos de produção, suas idiossincrasias em termos de processo afetivo, criativo e

<sup>242</sup> De modo mais específico, nos referimos à orientação de sua improvisação para o acompanhamento de melodias (temas) em estruturas previamente concebidas; ou da improvisação como forma de acompanhamento direcionada para a interação em tempo real com um solista que improvisa num contexto de maior ou menor liberdade estrutural.

<sup>243</sup> Sabemos de antemão que, na prática, estes elementos que estamos colocando em debate se manifestam de modo composto, misturado, entrelaçados uns aos outros. Deste modo não há como se pensar um determinado *groove*, apartado de sua expressão sonora, bem como de sua relação com um determinado fraseado, por exemplo. Fazemos este esclarecimento para deixar claro ao leitor que operamos uma separação forçada, para lançar luz, de forma esquemática, sobre indicadores específicos, em momentos particulares.

performativo, que certamente contribuem diretamente para o resultado sonoro da atuação deste conjunto.

Por fim, entendemos este trio como um campo fértil para discutirmos a *performance sui generis* de Nenê na bateria, o que não significa que descartamos a força do acúmulo do conjunto das diversas experiências e circunstâncias a que este músico esteve exposto, ao longo de sua carreira. Deste modo, convém apontar que, ao longo de nossas análises, mobilizaremos, sempre que julgarmos conveniente, indicadores provenientes de outros momentos (ou contextos) de sua atuação.

Antes de seguir em frente, indicamos abaixo a legenda de bateria que adotamos para as transcrições que iremos apresentar, ao longo deste capítulo:

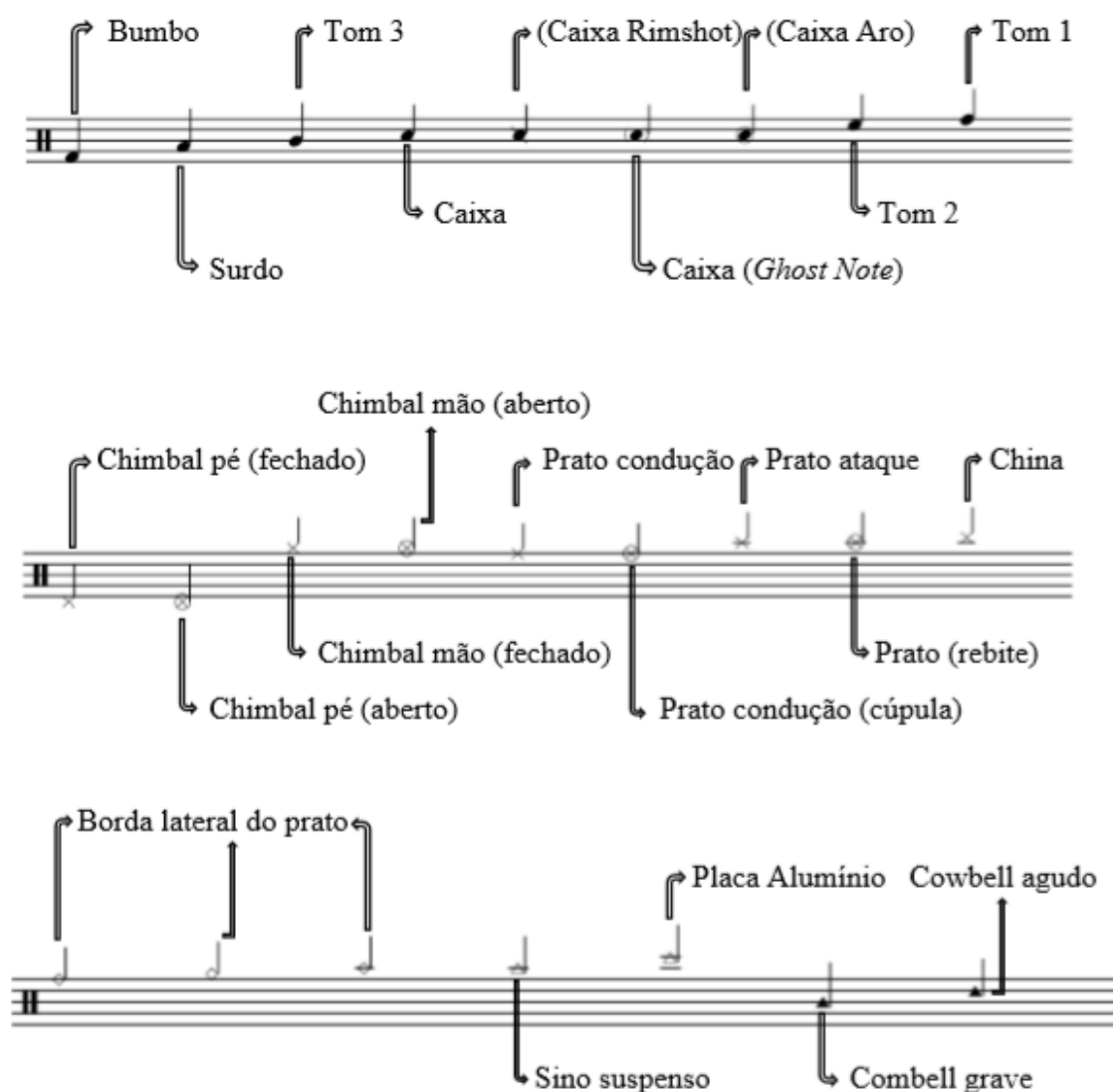


Figura 1: Legenda de bateria empregada nas transcrições com base em Weinberg (1994).

#### 4.1 Uma sonoridade particular

Já comentamos anteriormente, no primeiro capítulo, sobre a centralidade da sonoridade nos processos de constituição de uma identidade musical individual e sua importância como forma (ou estratégia) de estabelecer e marcar a diferença.

Um primeiro aspecto que sobressai, ou se destaca, no processo de construção da sonoridade empreendido por Nenê, diz respeito a algo que aqui denominaremos como patrimônio sonoro. Novamente estamos nos apoiando na sociologia para designar algo que nos interessa no campo da arte, mais especificamente da linguagem musical. Assim como Lahire (2002, 2004, 2017) faz uso da ideia de patrimônio de disposições para designar o conjunto incorporado de inclinações a pensar, agir ou sentir de maneiras específicas e sob condições particulares que se encontram alojadas num determinado sujeito, e podem ser estudadas e mobilizadas para se produzir um retrato sociológico de tal indivíduo (LAHIRE, 2004); de nossa parte, empregaremos aqui uma ideia similar para designar a constituição de um patrimônio sonoro, constituído ao longo da trajetória de um intérprete/compositor, fundamentalmente a partir da interação entre os universos de escuta (BERLINER, 1994; MONSON, 1996; BENSON, 2003) que compõem não só o período de formação de um músico, mas sim as inúmeras experiências de apreciação a que é exposto ao longo de sua carreira, com as diversas experiências de realização musical, ao se fazer música.

Quando nos referimos a um patrimônio sonoro incorporado, apontamos não só as referências externas acumuladas nas memórias de escuta mais ou menos ativas, mas designamos também memórias audiotáteis absorvidas e processadas através das inúmeras experiências de engajamento e interação musical, mediadas pela manipulação do instrumento e alojadas no corpo e na mente do indivíduo.

Assim, Nenê nos fala de experiências de construção de um patrimônio sonoro que inclui memórias de escuta tão díspares quanto a sonoridade “limpa” e “definida” contida na *performance* do baterista Jimmy Cobb, experimentada através da escuta dos LPs de *jazz* em fins dos anos 1950 e início dos 60; e os conjuntos de música regional gaúcha que tocavam no rádio e nos bailes onde teve suas primeiras experiências tocando acordeom, em meados dos anos 50. Estas experiências, bem como a convivência com os bateristas gaúchos, Saraiva, Mutinho e Argus, estão na base das memórias primárias que compõem seu patrimônio sonoro, assim como o impacto causado pela descoberta do jovem baterista Tony Williams, nos anos 1960 também através da escuta dos LPs de *jazz*.

É traçando um paralelo entre Williams e um procedimento recorrente na trajetória de Nenê – a *performance* e gravação de solos de bateria improvisados – que gostaríamos de mobilizar uma primeira transcrição, para debatermos aspectos relacionados à sonoridade particular construída por esse sujeito. Observando a discografia solo de Nenê entre 1982 e 2019<sup>244</sup>, notamos uma presença constante de faixas cujo enfoque central é o solo de bateria. A tabela abaixo nos dá um panorama da incidência das faixas solo de bateria, no referido arco de observação.

<b>Disco / ANO</b>	<b>Faixa solo de bateria / NOME</b>
<b>Bugre (1982)</b>	faixa 8: "Solo"
<b>Ponto dos Músicos (1984)</b>	
<b>Minuano (1985)</b>	faixa 8: "Passarinho que não voa"
<b>Porto dos Casais (1997)</b>	faixa 9: "Solo de bateria"
<b>Suíte Curral D'El Rey (1997)</b>	faixa 10: "Solo"
<b>Caminho Novo (2002)</b>	
<b>Ogã (2005)</b>	
<b>Sudeste (2007)</b>	faixa 12: "Solo de bateria"
<b>Outono (2009)</b>	faixa 8: "Uatacaram"
<b>Inverno (2011)</b>	
<b>Primavera (2019)</b>	

Tabela 1: Incidência das faixas solo de bateria na discografia de Nenê entre 1982 e 2019.

Em alguns casos, o solo é a faixa toda, em outros há pequenas trechos (ou intervenções) de outros músicos, sobrepondo o solo de bateria e tocando estruturas melódicas e harmônicas previamente concebidas, ou mesmo interagindo mais livremente em pequenas intervenções improvisadas.

As incidências destas faixas solo estão relacionadas a um pensamento composicional, uma vez que o músico as entende como faixas dentro da sequência do repertório contido num álbum, além de representarem momentos de liberdade para o exercício da improvisação livre. Pelo menos é assim que estes solos foram concebidos e registrados: sem estrutura ou ideias programadas de antemão, para além daquilo que é parte do patrimônio sonoro de Nenê.

Com efeito, podemos identificar no registro da música “Pimenteira”, de Hermeto Paschoal, gravada no LP Zabumbê-bum-á de 1979, uma experiência-piloto, pelo menos no contexto de um registro formal, em que Nenê experimentara um espaço de liberdade para a

<sup>244</sup> Consideramos aqui apenas os discos efetivamente lançados em formato físico – LP ou CD. Como notamos no capítulo anterior há dois trabalhos mais recentes – um de trio e outro em quinteto – produzidos em 2019 que estão disponíveis apenas para *streaming*, nas plataformas digitais.

realização de um solo livre, improvisado, além de um tipo de acompanhamento “solado”, cujo enfoque não era a manutenção ou a sustentação de um ritmo específico e sim uma camada subjacente à estrutura da música, o que nos remete ao desempenho de um papel de protagonista na sua execução. Como nos fala Nenê:

O Hermeto sempre me incentivou muito pra esse lado [realização de solos]. E quando nós gravamos o Zabumbê-bum-á por exemplo, todo mundo tava tocando sambajazz aqui. Era o que se tocava. Mais moderno que tinha no Brasil, entendeu? Tinha aparecido o Tony Williams nos EUA, que foi o cara que pra mim mudou a concepção jazzística totalmente. E fazia um montão de negócio brabo mesmo, com um som de bateria diferente. E nós estávamos fazendo aqui no Brasil o negócio do sambajazz. O Hermeto falou: “Vamos gravar um negócio, vamos gravar duas faixas. Você toca o que você quiser, não é frevo mas é como se fosse frevo. É aquela música, não sei como é que chama mais... A Rede... tem uma outra lá... [Pimenteira] que é um negócio como se fosse um frevo. Ele [Hermeto] falou: “A bateria aí é o seguinte: você não vai mais tocar frevo nesse negócio, toca do jeito que você toca, solando, você vai solando em cima da melodia, o ritmo vai virar o solo. Você vai tocar direto”. Eu peguei, era a minha onda, o que eu gostava de fazer, entendeu? E deu o maior pé, foi uma mudança radical ritmicamente<sup>245</sup> (LIMA, 2011)

Nenê nos informa, também, alguns detalhes do processo que levou ao registro oficial desta música, apontando com mais clareza a ligação que mencionamos acima com o baterista norte-americano Tony Williams. Nenê deixa clara a referência a este músico, tanto em relação aos materiais que empregava quanto em relação à sonoridade, como vimos acima – “[...] foi o cara que pra mim mudou a concepção jazzística totalmente. E fazia um montão de negócio brabo mesmo [refere-se aos materiais], com um som de bateria [refere-se à sonoridade] diferente”. Ainda em relação a esta música, Nenê nos diz:

Eu gravei dois solos, porque eu gravei um solo meio jazz assim... meio... solo meio livre que tinha aquela onda do Tony Williams naquela época. E ele [Hermeto] falou: “Bixo esse solo aí... eu tô achando que esse solo é o seguinte, tecnicamente tá bom, é isso aí mesmo tal. Mas não tá tendo nada que ver com a música. Se fosse você, eu fazia um negócio mais pro lado brasileiro”. Daí ele falou, daí ele... eu cheguei a fazer aquele meio baião assim aquele negócio meio... xaxado, meio um troço assim. Ele falou: “Agora ficou bom...” é por que... é por causa da música, também tinha razão. Por que eu entrei em outra coisa, entrei... meio abstrato no negócio e ele queria que desse... fosse a ponte pra voltar depois e foi legal (LIMA, 2017)

<sup>245</sup> Gostaríamos de ponderar alguns aspectos presentes nesta fala: 1. Há certa confusão temporal em relação ao aparecimento do baterista norte-americano Tony Williams, que havia se destacado mais de uma década antes do momento a que se refere Nenê; 2. Nenê indica o sambajazz como a novidade da época, mas em fins dos anos 1970, a produção de música instrumental no país era muito mais diversificada, de modo que podemos questionar esta ideia de que isso era o que havia de mais moderno no Brasil de então; 3. Outra confusão se refere ao nome da composição que o músico indica, e neste sentido pudemos averiguar a música exata, pois além da ocorrência do solo de bateria, em seu depoimento Nenê cantou a melodia da música a que se referia, o que nos permitiu constatar que se tratava de “Pimenteira”, faixa 3 do LP em questão. Suspeitamos que o músico cometeu estes deslizes, ao requisitar memórias borradas de um tempo distante.

Essa passagem expõe uma tensão latente entre o universo de escuta (BERLINER, 1994) particular de Nenê – seu patrimônio sonoro constituído à época – e as demandas do ambiente em que estava inserido, i.e., a direção estética orientada pela intenção de Hermeto, o líder daquele grupo. Esta tensão revela com clareza uma situação em que há interação, negociação e síntese entre diferentes universos sonoros (patrimônio sonoro), quando mobilizados por intenções estético-expressivas mais ou menos coincidentes. Assim, podemos pensar neste caso como um momento de negociação e transformação nas identidades musicais envolvidas ou, como apontamos no primeiro capítulo, a identidade musical moldada (construída e reconstruída) permanentemente através da improvisação musical. Ou melhor: a improvisação musical como espaço de negociação das subjetividades, como nos indica Waterman (2016).

### Uatacaram<sup>246</sup>

Gostaríamos de trazer à baila o solo improvisado na música “Uatacaram”, composição de Nenê, registrada no CD Outono (2009), que contém um longo solo livre precedendo a breve exposição do material melódico harmônico, e a consequente entrada dos outros componentes do trio que ocorre somente no final da música. A estrutura formal da música se resume ao solo de bateria improvisado, e esta apresentação temática que ocorre no final.

O solo por sua vez possui uma estrutura formal interna, constituída por quatro momentos contrastantes que se distinguem em seus materiais e principalmente pela sonoridade (o timbre). A imagem gráfica abaixo nos dá uma dimensão do estado de diferenciação entre o todo da estrutura formal (solo e tema), bem como da estrutura interna do solo – [A] [B] [C] [D].



Fig. 2: Uatacaram em imagem gráfica de ondas (extraída do software Transcribe!) [[Ex. áudio 1](#)].

<sup>246</sup> LIMA, Realcino (Nenê). “Uatacaram”. Intérprete: Nenê Trio. In: OUTONO. [SI]: Borandá, p2009. CD faixa 8.

Na tabela abaixo temos uma ideia mais clara dos timbres, das ferramentas empregadas e dos materiais desenvolvidos em cada parte do solo.

	PEÇAS / TIMBRES	FERRAMENTA	MATERIAIS
<b>A</b>	Gongo (D) Chimbal (prato superior c/) Tambores Caixa	Baquetas de feltro Vassourinha	Rulo fechado Efeito sonoro Melodia ( repetição e desenvolvimento) Tempo rubato sem métrica
<b>B</b>	Pratos Borda dos pratos Sino suspenso Placa de alumínio	Baqueta convencional	Rulo aberto Células rítmicas sincopadas Tempo métrico / pulso regular
<b>C</b>	Tambores Caixa Bumbo Chimbal Pratos	Baqueta convencional	Frases explorando alturas entre tambores Tempo métrico / pulso variável Rudimentos variados combinados
<b>D</b>	Placa de alumínio Sino suspenso Borda dos pratos	Baqueta convencional	Toques simples Tempo rubato sem métrica

Tabela 2: Peças, ferramentas e materiais segmentados por seções do solo de bateria em Uatacaram.

A primeira seção [A] do solo de bateria em Uatacaram é marcada pelo silêncio dos espaços deixados em “branco” que funcionam como conexões entre um número limitado de ideias e o uso de baquetas de feltro e vassourinha. Tocando em tempo rubato, sem pulso definido, Nenê constrói duas camadas, operando apenas com as mãos em dois momentos distintos. No primeiro momento, o músico dedica a mão esquerda aos rulos fechados que se alternam (por espaços de silêncio) entre o gongo<sup>247</sup> e o prato superior do chimbal, como podemos observar no exemplo abaixo, nas caixas de destaque em vermelho. Sincronicamente, a mão direita se distribui entre os tambores, construindo o motivo rítmico/melódico que é central nesta primeira parte, como nos mostra a caixa de destaque pontilhada em azul. Num segundo momento desta parte [A], Nenê substitui a baqueta da mão esquerda por uma vassourinha, mas conservando a ideia do rulo fechado que deste ponto em diante se torna continuamente executado na caixa, como podemos observar no destaque pontilhado em verde no exemplo a seguir.

<sup>247</sup> Chamamos de gongo, o que na verdade é uma placa de fogão, que possui uma sonoridade bastante similar a de um gongo, com uma frequência relativamente definida. De acordo com Nenê, esta placa foi presente de Hermeto Paschoal no tempo em que o músico ainda fazia parte do grupo. E é interessante notar que Nenê o utiliza com a função de um gongo, como nota longa. Segundo o músico: “Pois é, parece [um gongo]. Mas eu sempre pensei nele como um gongo. Isso aí quem me deu foi o Hermeto” (LIMA, 2019).



The image shows a musical score for two instruments: Gong and Bat (bateria). The score is divided into four systems. The first system has a red box around the Gong part and a blue dashed box around the Bat part. The second system has a red box around the Gong part and a blue dashed box around the Bat part. The third system has a red box around the Gong part and a green dashed box around the Bat part. The fourth system has a green dashed box around the Bat part. The Gong part is marked 'rubato'.

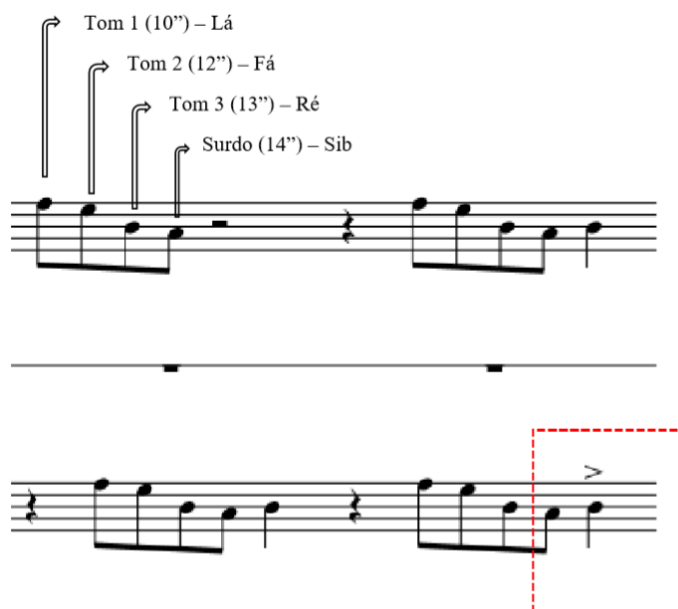
Exemplo 2: Seção [A] do solo de bateria em Uatacaram (00'00" – 01'08") [Ex. áudio 2].

Quando assume a vassourinha na mão esquerda fazendo o rulo, que neste caso é produzido pela fricção contínua da vassoura na pele da caixa, Nenê insiste na sobreposição de duas camadas de material sonoro distinto, contrastando timbres e reafirmando o motivo rítmico melódico, desenvolvido a partir das diferentes afinações dos tambores que continuam sendo tocados com a baqueta de feltro.

Gostaríamos de expandir nossa observação sobre este motivo para falarmos sobre sua escolha de afinação. Já discutimos, no primeiro capítulo, a afinação como um atributo importante presente na fabricação da identidade musical individual dos bateristas. Falamos, também, da relação entre timbre e afinação, no microcosmo expressivo de nosso instrumento.

No caso de Nenê, a afinação dos tambores de sua bateria é construída em função de frequências de alturas relativamente definidas. O parâmetro que orienta seu ajuste de tensão das peles é um acorde de Sib, a partir do tambor mais grave (surdo), movendo-se em sentido anti-horário (ordem decrescente no diâmetro) para o tambor mais agudo, passando pelo Ré (tom 3

– 13”), Fá (tom 2 – 12”) e Lá (tom 1 – 10”). Com efeito, a relação de alturas entre os tambores é a própria frase destacada no exemplo 1, pelas linhas pontilhadas em azul que reproduzimos com destaque abaixo.



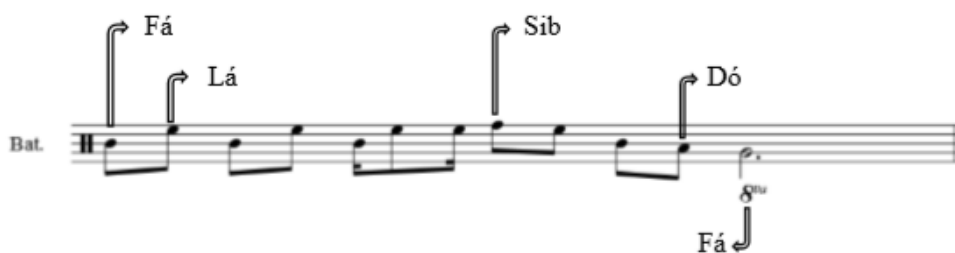
Exemplo 3: Relação tambores/alturas na frase presente na seção [A] do solo de bateria em Uatacaram.

A (im)precisão destas alturas e sua (in)definição dependem fundamentalmente dos toques – sua intensidade (força) e posição (o local onde se toca, que pode variar bastante entre o centro, onde a afinação é mais precisa, e a borda da circunferência do tambor, onde a frequência de vibração da pele é menos controlada). Isto é o que ocorre na quarta repetição da ideia, destaque em vermelho no exemplo acima, quando o músico carrega seu toque com maior intensidade, produzindo um som em que a frequência se torna mais difusa, misturando-se com outras propriedades do timbre do tambor (tom 3).

De acordo com Nenê, a escolha desta afinação para sua bateria tem a ver com certa versatilidade desta tonalidade (Bb). Esta reflexão é diretamente informada por sua experiência como pianista e compositor, e por suas observações em relação às preferências manifestadas por outros pianistas.

Afinação eu... olha, eu sempre me baseei no Sib. Tríade [...] eu ponho timbrado em Sib, no geral. Tipo uma tríade, entendeu? Isso já tá na minha orelha há tanto tempo, que cada bateria que eu sento e vou afinar, eu já afino daquele jeito. Agora, porque que eu comecei a afinar, botar nessa coisa... porque o Sib... é... os pianistas tocam em Fá maior, Mib, Sib, Lá maior, Fá, [...] Então quando você tá em Sib, você tá dentro do campo harmônico em que eles estão, porque o Sib está em todos: tá em Láb, tá em Mib, tá em Fá (LIMA, 2018).

É interessante notar como o próprio músico se questiona sobre a gênese desta afinação específica. E seu comentário sobre a versatilidade da tonalidade escolhida não nos responde esta questão. Intuímos que a resposta a esta questão se encontra no mesmo disco de Hermeto que comentamos há pouco, o *Zabumbê-bum-á*, entretanto em outra música: ‘Mestre Mará’. Nesta, que é a última faixa do disco, Nenê executa uma melodia usando os tambores afinados em Fá, como mostra o exemplo abaixo.



Exemplo 4: Célula rítmica/melódica executada na bateria em Mestre Mará [Ex. áudio 3].

E quando o questionamos de forma mais assertiva há quanto tempo emprega tal concepção na afinação de sua bateria, o músico nos indica esta experiência de gravação com Hermeto.

Nossa! Bixo... já faz bastante tempo. Desde, acho que do tempo do Hermeto. Eu comecei esse negócio, na realidade, por causa que eu e o Hermeto tocamos, fizemos um disco, *Zabumbê-bum-á*, em que ele falou assim: “Nós vamos gravar uma música que a bateria vai ser o solista” [...] Então, afinamos oito tambores, de bateria. Duas baterias. E gravamos isso aí. Mestre Mará. É bonito até esse negócio [...] Eu ouvi aquilo, eu disse: “Pô vou usar uma afinação próxima do... porque tava próximo da harmonia da música mesmo. Entendeu? Não tava exatamente igual, mas tava junto. Aproximado do negócio. Aí comecei a usar essa bateria [afinação] porque no grupo do Hermeto tinha esse tipo de coisa, de... muita... muita variação de som. Muita variedade, quer dizer (LIMA, 2018).

Quando nos fala sobre a variedade do som no grupo, o músico aponta também algo que está presente de forma explícita em seu próprio microcosmo de prática, a bateria, como pudemos observar na tabela que apresentamos para descrever os diversos timbres presentes neste solo que estamos discutindo. E, se retomarmos a ideia que destacamos no primeiro capítulo que trata a afinação de bateria como uma questão de timbre, notamos uma expansão significativa na paleta tonal desenvolvida por Nenê, a partir dos diferentes tipos de baqueta empregadas neste solo. A segunda seção [B] de seu solo, em “Uatacaram”, nos dá mostras disso.

Ali Nenê substitui as baquetas de feltro e a vassourinha por baquetas convencionais e direciona seu interesse para os pratos, promovendo uma variedade sonora largamente contrastante em relação à seção [A]. Um dado específico contido nesta variação é o uso que o músico faz dos pratos, tocando em suas bordas com a superfície lateral das baquetas para

produzir um timbre bem específico. Este comportamento é recorrente em sua *performance* e pode ser constatado em diversos registros de sua atuação. O exemplo abaixo nos mostra a seção [B] do solo improvisado de bateria.

The image displays musical notation for a drum solo in 4/4 time. It is divided into two main sections, each enclosed in a dashed box. The top section, highlighted with a blue dashed box, is marked with a tempo of 102 and features triplet patterns on the snare drum. The bottom section, highlighted with a green dashed box, is marked with a tempo of 90 and features a more complex rhythmic pattern involving the snare, tom, and cymbal. The notation includes various drum symbols (snare, tom, cymbal) and rests, with the tempo markings 102 and 90 indicating the speed of the music.

Exemplo 5: Seção [B] do solo de bateria em Uatacaram (01'08" – 01'40") [Ex. áudio 4].

O exemplo acima nos indica como o contraste comentado anteriormente, i.e., entre as diferentes seções do solo, nos revela o pensamento composicional que está por trás dos solos improvisados que Nenê inclui ao longo de sua discografia. Se em [A] predominava uma abordagem “fora” do tempo, sem métrica definida, quando em [B] o músico trabalha a partir duma base mais ou menos regular de tempo, como nos mostram as marcações de andamento destacadas no exemplo acima, ainda que sem apontar uma regularidade métrica. Aliás, vale notar que estas indicações de tempo também segmentam dois momentos distintos neste trecho do solo, destacados pelas caixas, em verde e azul no exemplo, que revelam diferentes pulsações subjacentes ao tipo de fraseado que é desenvolvido em cada momento: se no início (destaque em azul) predomina uma intenção baseada em tercinas de colcheia, tocadas na superfície dos pratos, a mudança no andamento traz consigo uma nova pulsação implícita ao fraseado (destaque em verde), agora baseada em semicolcheias, tocadas com a lateral da baqueta na

borda do prato, conforme a abordagem que indicamos anteriormente, classificando-a como uma característica recorrente em sua *performance*<sup>248</sup>.

Essa estratégia (ou recurso expressivo) empregada por Nenê, que remete à exploração do caráter melódico construído a partir dos diferentes timbres possíveis contidos tanto na superfície e borda lateral dos pratos, como nos diferentes toques e tipos de baqueta que o músico emprega, nos dá mostras da amplitude da paleta tonal presente na sonoridade dos pratos que o músico usa<sup>249</sup>, e o modo como a explora. Aliás, este dado relativo ao toque, que é algo particular e é desenvolvido de diferentes maneiras por todo músico, é, conforme notamos no capítulo 1, o elemento (ou ferramenta) que expande esta paleta tonal da sonoridade de um baterista. E sua manifestação é mais evidente na manipulação dos tambores, quando há uma simbiose maior entre o toque, o timbre e a própria afinação dos tambores<sup>250</sup>. Assim, gostaríamos de avançar nossa análise na direção da terceira parte [C] deste solo, quando Nenê direciona seu esforço expressivo para os tambores.

Parte do pensamento composicional de Nenê, que fica evidente nesta improvisação, se deve ao sentido estrutural deste solo. Assim, é notável seu senso de forma e o modo como “desenha no ar” um contorno para o solo que nos remete a uma composição previamente organizada. Quando o questionamos sobre a incidência destes solos de bateria, ao longo de sua discografia, Nenê nos revela o desejo de se descolar de um procedimento muito comum no *jazz*, que é solar sobre a estrutura da música, seja em *trades*, seja em trocas de um número limitado de compassos (8, 4, 2 compassos), com outro músico; seja desenvolvendo um solo sobre o próprio *chorus*, ou uma parte (seção) deste (32, 16, 12 compassos):

Porque eu queria sair daquele negócio de fazer 4 e 4, sabe aquele negócio? Que nem faz no *jazz*. Ou solar o tema. Você sola 16 compassos [...] E é improviso, eu não

<sup>248</sup> Mais à frente neste texto veremos outra circunstância em que Nenê emprega este mesmo recurso expressivo.

<sup>249</sup> Durante muitos anos, Nenê usou um antigo jogo de pratos da marca Zildjian, acumulados desde os anos 1970, que tinha entre suas características um som “duro” bastante definido, “seco”, ou seja, com uma vibração relativamente contida, e com bastante projeção de volume. É possível observarmos, nos diversos vídeos disponíveis na internet, o músico tocando com este set, que contém três pratos de condução de grandes dimensões (22”, 24”) ao seu lado direito além de pratos menores no seu lado esquerdo e à sua frente, como podemos constatar no registro do solo contido no seguinte link de 2009: <https://youtu.be/4RXJJVEJfEQ> (Acesso em 25/10/2019). A partir de 2010, Nenê passou a usar pratos do fabricante turco, Bosphorus, entretanto é notável como a mudança do fabricante – que implica em pratos com sonoridades distintas, que usam outra liga de cobre e outros processos de fabricação – não provocaram grandes alterações em sua sonoridade. Isso se deve tanto às escolhas dos novos pratos, ou seja, Nenê buscou conservar as características presentes nos seus pratos antigos, quanto ao refinamento e controle do seu toque, que lhe permite extrair dos pratos de diferentes fabricantes uma expressão sonora particular.

<sup>250</sup> Os pratos possuem uma limitação quando manipulados na direção de um aumento da intensidade (força), de modo que as frequências vão se misturando e resultam num timbre mais homogêneo. Em relação aos tambores, o nível de intensidade com que se toca modifica o timbre e eventualmente a afinação, entretanto conforme se muda a direção do toque (ou lugar na pele onde se toca) é possível produzir diferentes timbres, conservando a intensidade do toque.

penso em... eu entrava no estúdio e saía tocando [...] mesmo com a percussão<sup>251</sup>, eu tocava tudo ao mesmo tempo (LIMA, 2018).

Em relação ao senso estrutural projetado nesta improvisação, que aqui nos é entregue congelada pelo registro em estúdio, Nenê menciona sua relação com o piano, ou seja, o “discurso” projetado em seus solos, bem como o modo como desenvolve suas ideias nestes, a partir da construção de frases, motivos e timbres que se repetem, se alternam e se desenvolvem, sugerindo um percurso narrativo que nos remete ao senso melódico/harmônico relacionado à sua prática no piano:

Eu penso muito no piano quando eu estou tocando bateria. Às vezes, de fazer um solo... sei lá, uns 8 compassos, dali você tem uma ideia, entendeu? Aquilo te leva para um outro caminho... às vezes você faz uma coisa repetitiva e aí você vai em frente na composição. Para mim funciona dessa maneira (LIMA, 2018).

A terceira parte [C] de seu solo em “Uatacaram” nos revela um pouco mais do seu modo de pensar e agir no que se refere à composição improvisada solo. Nenê passa a tocar com baquetas convencionais, e grande parte do material empregado para a construção e desenvolvimento dos motivos e frases apresentadas, ao longo desta sessão, se baseia em rudimentos – toques simples, duplos e rulos – combinados e distribuídos entre mãos e pés, nas diferentes peças de sua bateria.

Essa estratégia sugere momentos em que o músico assume deliberadamente uma abordagem linear-horizontal que se alterna com momentos em que esta linearidade cede lugar a um desenvolvimento mais “verticalizado” das ideias, caracterizado fundamentalmente pelo adensamento destes mesmos rudimentos e pela simultaneidade dos toques presentes nas ações de cada um de seus membros. Na sequência, o exemplo 6 abaixo<sup>252</sup> nos mostra o desenvolvimento desta terceira parte do solo de bateria.

<sup>251</sup> Alguns solos incluem instrumentos de percussão acoplados e tocados em conjunto com a bateria, seguindo esta direção que é comentada aqui: sem dobras ou *overdubs*, ou seja, tocados como parte do arsenal expressivo e incorporados à bateria.

<sup>252</sup> Optamos por fragmentar este exemplo em seis partes para inserir comentários relativos às figuras em questão, evitando assim o distanciamento entre o texto e sua respectiva imagem. De todo modo indicamos ao leitor a escuta completa do solo disponibilizada no exemplo de áudio 1 que se encontra junto à Figura 2.

The image displays a musical score for a drum solo, labeled 'Bat.' on the left. The score is divided into three distinct sections, each enclosed in a red dotted box. The first section is marked with a green box indicating a tempo of 82 bpm. The second section is marked with a green box indicating a tempo of 122 bpm, and the third section is marked with a green box indicating a tempo of 126 bpm. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with dynamic markings such as *ral.*, *f*, and *p*. The score is written on five staves, each with a drum kit icon at the beginning.

Exemplo 6a: Seção [C] do solo de bateria em Uatacaram (01'41" – 02'32") [Ex. áudio 5].

De modo geral, toda a seção [C] é desenvolvida sobre pulsações regulares que variam de acordo com as diferentes intenções de tempo que Nenê projeta. No exemplo acima, destacamos três ocorrências (destaques em verde) distintas de andamento, que anotamos como

indicação média, ou seja, o músico desenvolve suas ideias orbitando estes tempos com alguma flexibilidade, que ora o projeta para frente e ora para trás deste tempo rígido.

Nossa intenção com essas marcas de tempo é mostrar como este elemento – o pulso – é manipulado como uma ferramenta expressiva que produz contraste em relação às demais seções do solo, quando não há tempo métrico estabelecido com regularidade, além de indicar que, para determinados tempos, Nenê emprega determinados materiais musicais, i.e., as diferenças de andamento atuam como uma espécie de restrição às figuras rítmicas utilizadas, tendo em vista as limitações técnicas impostas pelos tempos mais rápidos – 122, 126 ou 158 bpm, como veremos na sequência.

Outro aspecto importante a se notar é a flexibilidade na duração das pausas. Isto fica mais claro no início do solo, quando Nenê desenvolve um primeiro material expressivo: uma frase que é repetida com a adição de notas, progredindo de colcheias para tercinas de semicolcheias, que são adensadas em função do mesmo andamento relativo às colcheias. As caixas de destaque em vermelho nos indicam sempre subseções que foram agrupadas em função dos diferentes materiais e/ou técnicas empregadas.

No exemplo acima, é interessante notar como predomina o enfoque linear nas duas marcas de andamento mais rápido – 122 e 126 – e como esta linearidade se distribui nas diferentes combinações entre as mãos que circulam entre a caixa e os tambores, e o pé direito que aciona o bumbo.

Outro aspecto importante contido neste primeiro fragmento de [C] são as variações de dinâmica que produzem variedade e contraponto à intensidade geral do solo nesta seção [C], que é forte. Se voltarmos à Figura 2 apresentada anteriormente, podemos observar pelo gráfico quão intensa, em termos de volume, é esta seção, se comparada aos outros três momentos – [A], [B] e [D] – do solo.

O exemplo abaixo nos mostra o caminho de desenvolvimento do solo que, na primeira caixa de destaque, nos revela ecos da musicalidade do baterista Tony Williams, ora incorporada por Nenê, sendo mobilizada aqui no contexto de um solo livre. Anteriormente quando nos referimos a Williams como uma referência importante para Nenê, o fizemos tanto no senso formal, i.e., na realização frequente de solos livres de bateria como parte da expressão de sua identidade musical, mas também no que se aplica ao uso de materiais musicais específicos<sup>253</sup>. No exemplo 6 abaixo, seguimos com a transcrição relativa ao desenvolvimento do solo.

---

<sup>253</sup> Para uma compreensão mais aprofundada da prática musical do baterista Tony Williams, os traços característicos de seu estilo e a importância dos solos de bateria em sua atuação, ver Goodman (2011).



Exemplo 6b: Seção [C] do solo de bateria em Uatacaram (02'32" – 03'03") [Ex. áudio 6].

O material musical, contido na primeira caixa de destaque no exemplo acima, é uma evidência concreta do diálogo que Nenê estabelece com Tony Williams, uma referência importante que é parte de seu patrimônio sonoro – mãos simultâneas distribuídas entre os tambores e/ou a caixa intercalando-se com o bumbo, num grupo de quatro semicolcheias. É uma citação, um exemplo típico do que Monson (1996) chama de intermusicalidade, que envolve a incorporação de um elemento musical associado a outro músico, que nos é entregue através de uma “repetição com um sinal diferente” (GATES apud MONSON, 1996: 127). Isto é, a caixa de destaque em amarelo indica a citação de forma mais direta, que é uma repetição da ideia associada à *performance* de Williams<sup>254</sup>.

<sup>254</sup> Há diversos registros, tanto em áudio quanto em vídeo, de diferentes fases de sua carreira em que podemos observar Tony Williams usando este mesmo tipo de material. Indicamos aqui dois vídeos em que o músico aplica esta ideia no desenvolvimento de solos livres de bateria:

Na sequência, as caixas de destaque em roxo indicam a diferença no sinal ou o “sinal diferente” apontado por Monson que nos revela os frutos da elaboração artística de Nenê, manipulando uma célula rítmica típica da cultura musical brasileira – o ritmo do baião – a partir do emprego de ideias “emprestadas” que são parte de seu patrimônio sonoro.

As duas caixas de destaque, na sequência deste mesmo exemplo, transmitem melhor a ideia de um desenvolvimento mais “verticalizado”, que mencionamos anteriormente. E nestes dois casos isso ocorre pelo adensamento das estruturas rítmicas, seja pela acomodação de um número maior de notas (fusas) para um mesmo tempo (126 bpm); seja pela aceleração do tempo (158 bpm), como nos mostra o destaque em verde no andamento.

O final deste exemplo indica uma mudança significativa na pulsação básica adotada por Nenê – podemos notar uma tercina de colcheia que irá inaugurar uma nova direção para o solo. Isso fica mais evidente no exemplo abaixo que revela um trecho extenso em que o músico desenvolve suas ideias linearmente, empregando tercinas de colcheias distribuídas com toques simples entre o bumbo, a caixa e os diferentes tambores.

---

<https://youtu.be/Rna1hLhZN00> (ver entre os tempos 00’30” e 00’40”)

<https://youtu.be/gh0fQOybq0U> (ver entre os tempos 04’15” e 04’20”)

Acesso em 30/10/2019.



Exemplo 6c: Seção [C] do solo de bateria em Uatacaram (03'03" – 03'30") [Ex. áudio 7].

No trecho acima, parte do interesse está nas flutuações das dinâmicas e nas diferentes disposições de acentuação no interior das tercinas de colcheia – que é a única figura rítmica empregada neste momento do solo.

A repetição ostensiva deste padrão rítmico de colcheias tercinadas só é quebrada pela seção intermediária destacada em azul, no exemplo abaixo, que conduz a um novo evento, destacado em vermelho, em que há novamente um adensamento das ideias que é caracterizado pelo emprego de fusas tocadas na caixa.



The image displays a musical score for a drum solo, organized into several systems of staves. The notation includes various rhythmic values, primarily eighth and sixteenth notes, often grouped in beams. Dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte) are present, along with an *accel.* (accelerando) marking. The score is divided into sections by dashed blue and red lines. A specific section of the score, located in the lower half, is enclosed in a dashed blue box, highlighting a particular rhythmic pattern. The notation is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

Exemplo 6e: Seção [C] do solo de bateria em Uatacaram (03'48" – 04'39") [Ex. áudio 9].

É interessante notar, no exemplo anterior, que este é o primeiro momento em que Nenê emprega os pratos, e ainda assim o faz de maneira bastante pontual e econômica, de modo que toda esta parte [C] é orientada pelo uso dos tambores, da caixa e do bumbo.

Esta é uma situação propícia para direcionarmos a escuta para perceber as nuances na sonoridade dos tambores. Neste sentido, é notável como o ajuste de afinação que comentamos no início desta análise (Sib) perde definição, conforme Nenê varia para cima a intensidade do toque; ou quando toca fora do centro da pele, mais próximo do aro; ou ainda nas passagens mais rápidas, quando há uma densidade maior de notas agrupadas por tempo.

O encaminhamento para o final desta parte do solo destaca novamente as diferenças de afinação entre os tambores, pois Nenê restringe suas ideias a toques duplos, numa dinâmica que se torna cada vez mais leve a partir do decrescendo, alternando as mãos entre diferentes combinações de duas peças – caixa/surdo, tom 3/caixa, tom 2/caixa, tom 1/caixa. O exemplo abaixo nos mostra este trecho final da parte [C]. Outro aspecto que nos chama atenção neste encerramento é o acelerando que Nenê emprega, a partir da diminuição da dinâmica.

The image displays a musical score for a drum solo, consisting of six staves. Each staff begins with a double bar line and a key signature of one sharp (F#). The notation uses various rhythmic symbols, including eighth and sixteenth notes, to represent drum patterns. A dynamic marking of *p* (piano) is placed above the first staff, followed by the word *accel.* (accelerando). The entire score is enclosed in a red dotted rectangular border.

Exemplo 6f: Seção [C] do solo de bateria em Uatacaram (04'40" – 04'52") [[Ex. áudio 10](#)].



Na seção final [D] do solo, Nenê retoma lateralmente um pouco do que foi apresentado nas primeiras duas seções – o tempo rubato, a exploração do timbre da borda lateral dos pratos tocados com a lateral da baqueta, e o uso do gongo, mas agora tocado com a baqueta convencional e não mais a baqueta de feltro, e ainda o retorno à dinâmica leve que remete ao início de sua improvisação. O exemplo abaixo nos mostra esta quarta e última parte [D] de seu solo improvisado.

The image displays musical notation for two instruments: Gong and Bat. (Bateria). The Gong staff features a single note with a 'rubato' marking above it. The Bat. staff shows a complex rhythmic pattern with triplets and a dynamic marking 'p' (piano). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and triplet markings.

Exemplo 7: Seção [D] do solo de bateria em Uatacaram (04'52" – 05'13") [[Ex. áudio 11](#)].

Gostaríamos de adicionar comentários breves sobre alguns elementos que estão presentes em sua sonoridade pessoal que, como vimos anteriormente, é uma combinação entre o ajuste de afinação escolhido para o instrumento e os diferentes toques designados por Nenê em sua atuação. Além dos dados apresentados e debatidos, ao longo da análise anterior, julgamos importante apontar alguns indicadores sonoros que aparecem com frequência nas escolhas adotadas por Nenê e são parte de sua sonoridade: 1. O som peculiar de sua caixa resulta do ajuste da tensão na esteira que, normalmente, fica mais solta (ou menos tensionada) e que é combinada com uma afinação na pele superior, tendendo mais para frequências graves. Na caixa, são frequentes os momentos em que o músico usa o recurso de *rimshot* para pontuar, realçar e acentuar; 2. Comentamos anteriormente (nota de rodapé 249) suas opções por pratos de som mais “seco” e definido que normalmente aparecem combinados e contrastados com pratos cuja ressonância é prolongada pelo uso de rebites (“chuveirinho”); 3. É interessante notar como a combinação de suas opções de afinação nos tambores, e as escolhas dos pratos são manipuladas em seu toque, produzindo um som “opaco”, “seco”, “controlado” e “macio” que de certo modo contrasta com o peso de seu toque mais agressivo, mas ao mesmo tempo é o dado que lhe possibilita “tocar para fora”, com volume e mantendo-se em estado de equilíbrio com seus pares.

À luz da transcrição que apresentamos e da proposta interpretativa que fizemos para este solo improvisado – sua organização formal, os materiais musicais empregados e as ferramentas (diferentes baquetas) utilizadas, bem como o percurso narrativo que sugerimos estar contido no desenrolar das ideias musicais –, gostaríamos de refletir sobre a relação entre composição e *performance* contida no interior desta improvisação de Nenê.

O autor Bruce E. Benson (2003) propõe uma compreensão da noção de improvisação que se encaixa entre a composição e a *performance*. O senso de composição a que se refere Benson está intimamente ligado às práticas desenvolvidas no ambiente da música de arte da tradição ocidental. Neste sentido, o autor destaca alguns requisitos que caracterizam a composição como tal: o caráter decididamente premeditado, o senso de permanência supostamente alcançado com a fixação da composição (partitura) (BENSON, 2013: 25), ao que acrescentaríamos a possibilidade de se reproduzir, de acordo com determinados critérios, uma música que é mais ou menos a mesma em sua identidade. Neste mesmo senso, o autor indica sua definição de *performance* como “essencialmente uma interpretação de algo que já existe<sup>255</sup>” (Idem) e completa sua ideia diferenciando-a da ideia de improvisação, definindo esta última como “algo que só ganha existência no momento em que é apresentada<sup>256</sup>” (BENSON, 2003: 25). Assim o autor indica seu entendimento sobre a improvisação como algo que se encontra entre composição e *performance*.

Tanto Benson (2003) quanto Cook (2013) mencionam em suas reflexões as transformações profundas nos modos de compreensão e fruição da música e das “obras musicais”, decorrentes das transformações nos processos de registro e suporte de música (gravação e distribuição – LP, CD, Mp3)<sup>257</sup>, ao longo do século XX e princípio do XXI. E neste sentido suas posições indicam uma compreensão mais “borrada” das fronteiras que distinguem as atividades de composição, *performance* e o papel central desempenhado pela improvisação em ambas.

O que nos chama atenção no caso deste solo (ou a esta altura deveríamos denominar música? composição?... ) é a relação “promíscua” entre o processo e o produto<sup>258</sup>, de modo que

<sup>255</sup> A performance is essentially an interpretation of something that already exists.

<sup>256</sup> Improvisation presents us with something that only comes into being in the moment of its presentation.

<sup>257</sup> E mais recentemente as plataformas de *streaming*.

<sup>258</sup> O musicólogo britânico Nicholas Cook (1998, 2003, 2007, 2013) debate extensamente esta relação no campo da tradição musical ocidental, buscando conexões com as práticas de improvisação das músicas populares, mais especificamente no *jazz*. Sua intenção é produzir uma musicologia crítica e iluminar o debate sobre as relações entre obra, compositor, intérprete, público, a fixação da música na partitura, o papel desempenhado pelo registro fonográfico, a participação dos produtores, críticos e as diversas experiências do público que consome e frui mais ou menos ativamente a música. Bruce Ellis Benson (2003: 125) é outro autor que se debruça sobre este assunto, referindo-se a um *Ergon* (produto) na *Energeia* (atividade), para refletir criticamente, assim como Cook, sobre implicações decorrentes das interações compositor-intérprete-obra musical. Não causa surpresa o fato de que



não há disjunção entre ambos, exceto pelo fato de que podemos ordinariamente entender o produto como o registro congelado no suporte físico (CD) ou digital (Mp3) daquela improvisação. Aqui podemos apontar no interior do processo (ou da improvisação) uma diferenciação simbólica, extremamente subjetiva, que Benson (2003) opera teoricamente, ao elencar dois aspectos contidos na atividade improvisatória, que o autor nomeia como a “composição” e a “*performance*” da improvisação. Segundo o autor, “devemos distinguir a ‘composição’ da improvisação, como o ato de designar ou selecionar elementos musicais específicos; ao passo em que a ‘performance’ da improvisação é a efetiva transformação de tais recursos em som<sup>259</sup>”, entretanto, lembra-nos o autor, a diferenciação entre ambas dificilmente é estabelecida, uma vez que “composição e performance – a seleção e a apresentação – ocorrem simultaneamente (ou quase)<sup>260</sup>”, de forma que se torna “difícil dizer que a performance dos elementos [selecionados] não é afetada de alguma maneira pela própria seleção destes (e vice-versa)<sup>261</sup>” (BENSON, 2003: 23).

Aqui nos interessa iluminar a força do pensamento e da organização composicionais congelados no registro desta improvisação solo de bateria que no contexto do disco é compreendida como uma faixa (dentre outras faixas que na realidade são composições premeditadas), prática que, como vimos anteriormente na Tabela 1, é recorrente na trajetória de Nenê.

Outro aspecto referente a este solo que gostaríamos de salientar é a possibilidade de estabelecermos conexões entre o indivíduo por trás da bateria, com suas disposições pessoais e o resultado de sua expressão artística, fixado neste solo.

Recorrendo aos pontos de análise apresentados no final do terceiro capítulo, podemos retomar um aspecto em sua personalidade que sugerimos ser parte de seu estoque de disposições pessoais (LAHIRE, 2004). No caso deste solo, ao longo de nossa análise, insistimos sobre o caráter formal e o organizacional manifestados pela improvisação. É sempre bom lembrarmos que uma *performance* nestas condições – um solo livre, improvisado, sem restrições estruturais previamente elaboradas – se manifesta tal qual um fluxo de consciência, em ideias que se manifestam num estágio preconceitual, como nos fala Roholt (2014).

---

Benson também adere às práticas improvisatórias como forma de orientar sua crítica à reificação da obra (composição) e suas consequências nas práticas musicais da alta cultura, sobretudo em relação aos comportamentos e papéis desempenhados pelos intérpretes.

<sup>259</sup> Theoretically, we might be able to distinguish the ‘composition’ of improvisation as the act of designating or selecting particular musical features and the ‘performance’ of improvisation as the actual putting into sound of those features.

<sup>260</sup> Composing and performing – the selecting and playing – occur simultaneously (or nearly so).

<sup>261</sup> It seems hard to say that the performance of these features in no way affects the selection of them (or vice-versa).

Assim, poderíamos estabelecer ligações entre a primeira disposição comentada entre os pontos de análise do terceiro capítulo, quando destacamos sua disciplina pessoal e sua capacidade metódica e organizacional, e este solo improvisado, compreendendo este último como evidência expressiva de um traço de sua personalidade, que se coloca em movimento, ao requisitar disposições pessoais de ação, de pensamento e de sentimento ora incorporadas que vêm à tona no contexto de realização deste disco. O discurso musical, expresso como fluxo de consciência, traz embutido em si uma disposição de ação e de pensamento – o comportamento metódico, organizado e estruturado com fins precisos – mobilizada e atualizada neste contexto de ação, o meio artístico profissional.

## 4.2 Ritmos brasileiros: representação e criação em diferentes ambientes rítmicos

Gostaríamos de avançar em nossas reflexões sobre a atividade musical de Nenê, focalizando agora outro aspecto de sua prática que entendemos, tal qual expusemos no primeiro capítulo, como um traço constituinte de sua identidade musical e de seu estilo junto ao trio. Com efeito, apontamos agora nossas reflexões para debater sua relação com o *groove* (ou balanço) e o modo particular como o músico manipula, em seu trabalho, os ritmos brasileiros.

Quando observamos a literatura dedicada<sup>262</sup> ao estudo de nossos ritmos e suas aplicações na bateria, encontramos uma grande variedade de assuntos e interesses<sup>263</sup> a que se dedicam os músicos – intérpretes, pesquisadores e autores – envolvidos no assunto, independente do enfoque – acadêmico, didático, estético, performativo.

De modo geral, tanto os trabalhos científicos quanto os métodos didáticos, publicados com ênfase na aplicação de ritmos brasileiros para a bateria, há uma tendência em se adotar como paradigma fundamental a noção de que o processo de adaptação dos ritmos brasileiros ocorre por analogias e aproximações entre os instrumentos de percussão típicos de cada manifestação musical que se veem representados de diferentes maneiras no microcosmo da bateria. Neste processo levamos em consideração as funções estruturais, as células rítmicas características e a sonoridade específica de cada instrumento de percussão, que é adaptado para

---

<sup>262</sup> Para maiores detalhes, ver o *corpus* das pesquisas produzidas na última década cujo foco é a bateria e os bateristas brasileiros. Este assunto das adaptações dos ritmos brasileiros para a bateria é recorrente, de forma que poder-se-ia dizer que é um traço mais ou menos central em alguns trabalhos desta área: Cf. Marques (2013); Barsalini (2014, 2009); Casacio (2017, 2012); Bergamini (2014); Ezequiel (2014); Galvão (2015); Favery (2018); Sanitá (2018); Garanhão (2019); Pimentel (2019). Ver também métodos publicados no mercado que tratam deste tema: Cf. Gomes (2008); Lima (1989, 1999, 2008); Pellon (2003); Rocca (1986).

<sup>263</sup> Técnica, coordenação motora, leitura, linguagem, estilo, vocabulário, aspectos biográficos, estudos de caso etc., estão entre os objetos de estudo de bateristas que atuam como intérpretes, pesquisadores, professores e autores de trabalhos dedicados ao ensino do instrumento.

a bateria numa operação que procura conservar neste instrumento (a bateria), tanto quanto possível, as propriedades rítmicas observadas em seus contextos de origem.

De fato, pela ubiquidade na aceitação deste modo de pensar e agir e pelas evidências empíricas – gerações e mais gerações de bateristas excelentes – que contribuíram largamente para o desenvolvimento do instrumento, a partir da acomodação dos ritmos brasileiros na bateria, não podemos deixar de considerar o paradigma da adaptação como uma realidade contundente na história do instrumento no Brasil.

Entretanto julgamos importante produzir um olhar crítico sobre os desdobramentos deste processo, e neste sentido consideramos necessário iluminar e discutir os casos em que esta abordagem adaptativa é insuficiente para descrever, analisar e atribuir significado para a expressão contida em práticas musicais diversas, deste modelo, que empregam os ritmos brasileiros na bateria de forma mais indireta.

Dito de outra forma: nos referimos aqui àquelas circunstâncias em que a atividade do sujeito não se encaixa com precisão neste modo de pensar os ritmos brasileiros tocados na bateria, i.e., falamos de bateristas cuja abordagem para com estes ritmos é mais livre, e em suas práticas musicais este processo de adaptação é mais velado, de modo que as associações com os instrumentos de percussão e suas células rítmicas características se tornam menos evidentes.

Assim, gostaríamos de propor uma ampliação no horizonte de reflexão que se faz em relação às diversas formas pelas quais os ritmos brasileiros são tocados na bateria e construir uma ferramenta de análise auxiliar. Com efeito, sugerimos que em alguns contextos, e sob ação de determinados indivíduos<sup>264</sup>, os ritmos brasileiros tocados na bateria são operados numa lógica diversa da representação, simbolizada pelo programa da adaptação da percussão, e assim passam a construir novas realidades estéticas numa acepção semelhante à noção proposta por Nicholas Cook, para quem o “significado da música está mais no que ela faz, do que naquilo que ela representa” (COOK, 1998: 77).

Quando Cook nos informa sobre a música e seu poder de fabricar, para além de representar uma realidade ideal, ele opera essencialmente sobre a noção de que uma nova realidade não significa necessariamente produzir coisas novas para se ouvir, mas sim proporcionar novas formas de ouvir as coisas. É neste sentido que propomos uma compreensão complementar ao paradigma da adaptação (ou representação), incorporando a metáfora de uma possível transubstanciação dos ritmos brasileiros e operando sobre o *status* da recepção, da

---

<sup>264</sup> Obviamente vamos incluir nosso sujeito de pesquisa neste quadro. De forma breve poderíamos falar por alto, entre outros, em nomes como Tutty Moreno, Edison Machado em fins dos anos 1960, Robertinho Silva em alguns contextos.

produção de significado e da estética, embutidas na forma como entendemos determinadas abordagens para o uso dos ritmos brasileiros na bateria.

Vale notar aqui que as colocações de Cook se dão num ambiente de afirmação da musicologia crítica na virada dos anos 1990 para os anos 2000 quando, de acordo com Middleton (2003), tornou-se imperativo situar culturalmente todo o estudo sobre música. Assim, ponderamos que nossas considerações se dão pelo devido enfoque que propomos no presente trabalho, ou seja, tratamos dos ritmos brasileiros no ambiente particular da música brasileira popular instrumental (SILVA, 2016), ou o *jazz* brasileiro, como indica Piedade (2003).

Gostaríamos, então, de dar “nome aos bois”, tendo em vista as ideias que apresentamos acima: aquela primeira abordagem que se funda numa espécie de acomodação dos ritmos brasileiros na bateria, amparada num processo de adaptação mimética, denominaremos como modelo ou abordagem representativa. Esta opera uma adaptação no ambiente rítmico da percussão que conserva, tanto quanto possível, as características desempenhadas pelo instrumental típico, no seu contexto de origem, e reproduz (ou simula) tais características em sua execução na bateria<sup>265</sup>. Aqui a evidência das células rítmicas tocadas na bateria surge como sintoma do ritmo em seu contexto de origem com seu instrumental típico.

Por sua vez, ao segundo modelo que descrevemos acima, e cujo *modus operandi* sobre os ritmos brasileiros se apresenta de maneira mais difusa, quando as relações com o instrumental típico do universo percussivo não ficam explícitas (ou evidentes) pela *performance* na bateria, daremos o nome de abordagem significativa (opera uma criação no ambiente rítmico). Poder-se-ia classificar este tipo de adaptação como assintomática, tendo em vista a diluição das células rítmicas características do instrumental típico, no processo de adaptação para a bateria.

A importância desta discussão no âmbito de nosso trabalho se justifica e se relaciona com nosso tema, pois identificamos na atividade musical desempenhada por Nenê evidências de ambos os modelos. E deste modo julgamos insuficiente analisar alguns casos de sua prática, tendo como suporte uma metodologia que avalia estética e significativamente uma *performance* adaptativa, quando os elementos que dão suporte – células rítmicas, timbres, funções estruturais – a este modelo adaptativo não se fazem evidentes na sua *performance*.

Ou seja, nossa proposta analítica se alinha à complexidade expressiva da *performance* de nosso objeto de escrutínio, e isto significa dizer que na *performance* de Nenê

---

<sup>265</sup> Discutimos em detalhes este processo, no caso específico da *performance* de Airto Moreira, no artigo “Estudo sobre a adaptação de ritmos nordestinos à bateria na performance de Airto Moreira”. C.f (MARQUES, 2018).

coabitam casos em que podemos empregar a abordagem representativa e casos em que faz mais sentido pensarmos sobre seu uso dos ritmos brasileiros como uma nova realidade musical, diversa, portanto, da lógica da adaptação (ou representação). Começemos pelo segundo caso.

### **Inverno<sup>266</sup>**

“Inverno” é a segunda faixa do disco homônimo lançado em 2011, quinto na trajetória do trio de Nenê. Baseado numa exposição formal convencional, seu tema constitui-se de duas seções distintas [A] e [B]. Entretanto esta estrutura convencional é construída de forma irregular (ou de maneira menos convencional) quanto ao número de compassos que compõem cada seção. Neste caso temos [A] com 9 compassos e [B] com 10. A *performance* do trio sobre esta música ocorre tal qual nos descreve Paul Berliner, a propósito de sua discussão sobre as composições jazzísticas como veículos para a improvisação.

Assim, nos diz o autor, “tornou-se uma convenção para os músicos executar a melodia e seu acompanhamento na abertura e fechamento da apresentação de uma peça<sup>267</sup>”, e completa sua ideia apontando que, “entre elas [as exposições da melodia], eles [os músicos] se revezam improvisando solos dentro da forma rítmica cíclica da peça<sup>268</sup>” (BERLINER, 1994: 63).

É isso que escutamos em “Inverno”, ou seja, observamos uma melodia acompanhada de sua progressão harmônica sendo apresentada duas vezes na abertura, seguida de repetições cíclicas de seu *chorus*, onde ocorre um solo de piano, cujo acompanhamento, vale dizer, mais se parece com um solo coletivo, que é sucedido duma reapresentação do tema, sem sua repetição, como encerramento da música.

A imagem gráfica abaixo nos apresenta a faixa como um todo. Nela destacamos o alvo de nossa análise, que é a exposição do tema em sua abertura, com as duas repetições da estrutura [A] [B].

<sup>266</sup> LIMA, Realcino (Nenê). “Inverno”. Intérprete: Nenê Trio. In: INVERNO. [SI]: Selo SESC p2011. CD faixa 2.

<sup>267</sup> It has become the convention for musicians to perform the melody and its accompaniment at opening and closing of a piece’s performance.

<sup>268</sup> In between, they take turns improvising solos within the piece’s cyclical rhythmic form.

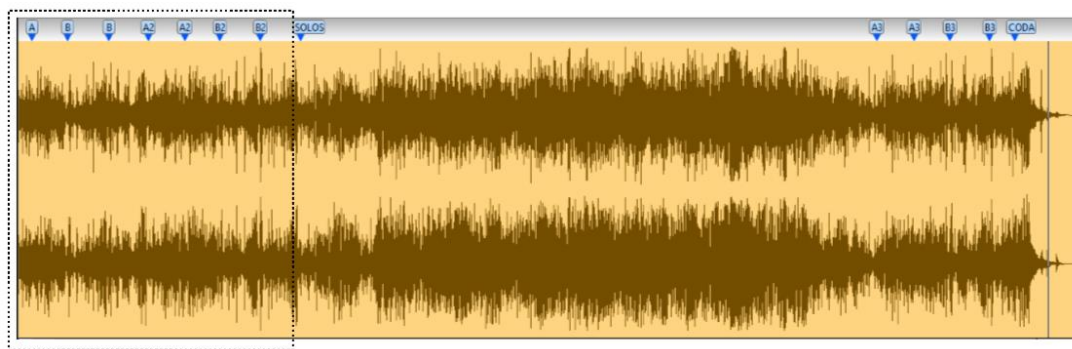


Fig. 3: Inverno em imagem gráfica de ondas (extraída do software Transcribe!) [Ex. áudio 12].

Vamos avançar nossos comentários sobre o elemento ritmo. De acordo com Felipe Trotta (2008: 3), o ritmo é, com a sonoridade<sup>269</sup>, um elemento central na definição e classificação de gênero musical. Para Trotta, o ritmo, “como elemento de inteligibilidade”, responde pela “organização da experiência musical”, de forma que parte do esforço classificatório de um ouvinte é conduzido intuitivamente através do reconhecimento e de associações simbólicas com registros de experiências passadas.

De acordo com Nenê, a composição “Inverno” é uma marcha-rancho. Isso é o que nos mostra a anotação no manuscrito original da partitura, como podemos observar na imagem abaixo<sup>270</sup>.

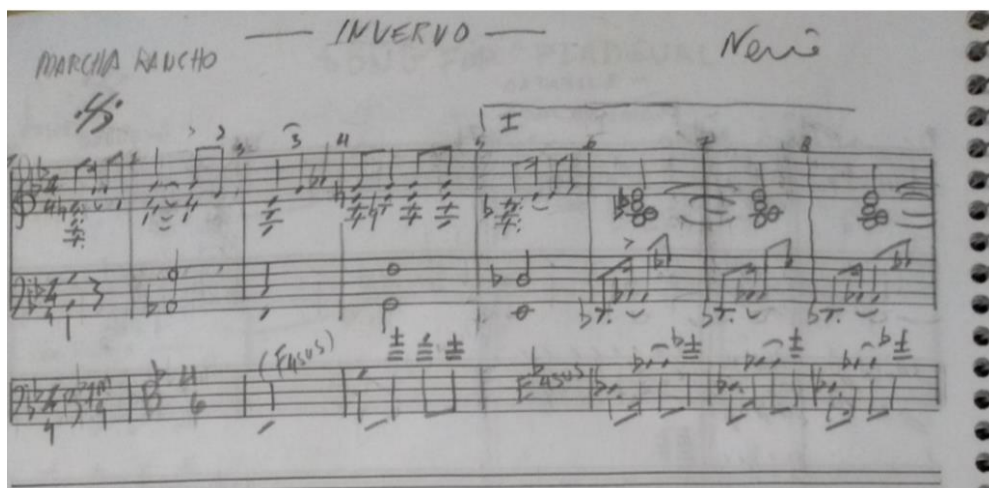


Imagem 16: Fotografia do manuscrito original da composição “Inverno”. Acervo do autor.

<sup>269</sup> Um comentário breve sobre a noção de sonoridade discutida por Trotta: o autor não se refere a indivíduos específicos, ou seja, seu interesse não é localizar e debater a construção particular da sonoridade expressada na atividade de um músico em particular, como é o nosso caso no presente trabalho. Seu interesse é direcionado para as sonoridades que configuram, identificam e diferenciam gêneros musicais entre si. Assim, o autor menciona aspectos ligados à instrumentação, aos suportes tecnológicos e a eventuais usos mais ou menos recorrentes de determinados recursos melódico-harmônicos.

<sup>270</sup> Esta informação foi confirmada em entrevista com o músico.

A relação que Nenê estabelece com os ritmos brasileiros é um dado central no seu processo composicional, entretanto do ponto de vista de sua execução na bateria, muitas vezes esta relação se manifesta de maneira mais solta, de forma que uma anotação como a que observamos na imagem acima, indicativa de um ritmo específico, apenas sugere o espírito, um ambiente imaginário, registrado em traços de sua memória afetiva e musical, que eventualmente o guiaram no momento em que compunha a música.

Vale lembrar que este momento de criação e consequente fixação das ideias é repleto de improvisação, com idas e vindas sobre um material musical – um modo, uma escala, um acorde, um ritmo, uma melodia, um motivo, um intervalo – e, como já apontamos anteriormente, no caso de Nenê, toda composição é exaustivamente tocada e experimentada por ele no piano, antes de ser fixada na partitura.

Desse modo, podemos perceber a complexidade de suas disposições criativas quando Nenê afirma categoricamente que, por um lado, do ponto de vista da composição, “eu preciso daquele ritmo [como indicativo de gênero] para dar o sentido da melodia” (LIMA, 2017), e por outro lado, do ponto de vista da execução à bateria, “às vezes eu componho a música tal, fica tudo pronto, eu levo pra ensaiar e depois não sei o que eu vou fazer na bateria. Fico ‘catando milho’, entendeu? Aí tento uma coisa, tento outra” (LIMA, 2016), num processo de experimentação para encontrar seu jeito de tocar sua própria música.

Ou seja, de modo geral suas composições têm como apoio estrutural relações mais ou menos explícitas com os ritmos brasileiros, ao passo que sua *performance* modula com frequência entre momentos de maior ou menor evidência de traços característicos demarcatórios destes ritmos.

Com efeito, o próprio músico nos dá pistas das razões que o levam a adotar estas diferentes perspectivas.

[...] eu faço um samba, mas não faço um samba explícito. Ele tá embutido naquela coisa que eu estou fazendo ali [...] a intenção fica assim. A intenção tem, o negócio... mas ela não tá explícita, não é um ritmo, entendeu? Por que senão... por que eu já tentei fazer isso e estraga a música. A composição fica careta na hora [...] mas [eu estou] sempre preocupado com o negócio de não cair no lugar comum, pra não virar lugar comum tudo (LIMA, 2016).

Ou seja, parte do mistério em sua execução se refere a esta preocupação em relação a sua percepção de um suposto “lugar comum”. E nos parece que o senso de “lugar comum” a que se refere o músico está na *performance* explícita das estruturas rítmicas que caracterizam e identificam cada um dos ritmos brasileiros – as células rítmicas enquanto sintoma de um ritmo.

Pelo menos é isso que nos dá a entender Nenê quando afirma, a partir de seu contato com Hermeto nos 1970, que “a gente começou a aprender aqueles ritmos [nordestinos] e transformar aquilo, tocar de uma outra maneira, guardando só o acento. E em cima você abria tudo, fazia o que você queria e tal” (LIMA, 2011). “Guardar o acento” é uma forma de fazer referência às células rítmicas associadas aos diferentes ritmos e a seus instrumentos de percussão.

A perspectiva que encontramos na música “Inverno” é substancialmente mais radical que esta descrição apresentada acima. Nenê “guarda” pouquíssimos acentos que nos permitam associar sua *performance* a uma marcha-rancho.

O exemplo 8 abaixo nos mostra um pouco da poética de sua atuação nesta música. Aqui podemos notar quão abertas são as relações que Nenê propõe para a execução de sua marcha-rancho.

**A**

The image displays a musical score for three instruments: Piano (Pno), Bassoon (Bx), and Baton (Bat). The score is divided into two systems. The first system (labeled 'A') shows the initial measures. A red dashed box highlights a specific rhythmic pattern in the piano part, which is then mirrored in the baton part. A black double-headed arrow connects these two parts, indicating a rhythmic relationship. The second system shows further development of the piece, with a green dashed box highlighting a section where the piano, bassoon, and baton parts are all playing together, suggesting a complex rhythmic interplay. The baton part is written on a single line with a 'C' time signature, while the piano and bassoon parts are on grand staves. The key signature is one flat (B-flat).



The image displays a musical score for three instruments: Piano (Pno.), Bassoon (Bx), and Batucada (Bat). The score is divided into two systems. The first system, labeled 'A' in a box, shows measures 10 to 13. A red dashed box highlights a melodic phrase in the piano part, and a blue dashed box highlights a corresponding rhythmic pattern in the batucada part. A vertical double-headed arrow connects these two boxes, signifying a rhythmic link. The second system, starting at measure 14, shows further development of the theme. A green dashed box encompasses measures 14 through 17, indicating a second exposition of the section.

Exemplo 8: Seção [A] da primeira exposição do tema em “Inverno” (00’01” – 00’27”) [Ex. áudio 13].

No trecho acima, temos as duas primeiras exposições de [A]. Aqui podemos perceber o modo livre como Nenê interage com sua música no contexto performativo do trio. Sua abordagem é bastante “melódica”, e ao mesmo tempo provocativa e responsiva. Nenê parece “costurar” a música, antecipando, preenchendo, pontuando e reforçando o que ele sabe de antemão – o contorno rítmico da melodia, as dobras do baixo, as suspensões em notas longas e as iterações de algumas figuras rítmicas (caixas de destaque em verde).

Os destaques em azul e vermelho apontam ligações sutis entre a rítmica da melodia e a realidade construída por sua interpretação da marcha-rancho. Ali podemos perceber o pouco que Nenê “guarda” da acentuação presente na estrutura característica deste ritmo. No exemplo abaixo, colocamos em destaque por justaposição uma marcha-rancho típica em seus instrumentos de percussão, e a ação de Nenê contida nos dois primeiros compassos do exemplo anterior. O intuito desta sobreposição é apontar com maior clareza os acentos que o músico efetivamente “guarda” (ou evidencia como sintoma) da marcha-rancho típica, em sua própria prática deste ritmo.

The image shows a musical score for a typical march-rancho in 4/4 time. The instruments listed on the left are: caixa, pandeiro, agogô, tamborim, reco-reco, ganzá, surdo, and bateria. The score is written for the first two measures of the piece. A blue dashed box highlights the first two measures of the caixa, pandeiro, agogô, and reco-reco parts. A red dashed box highlights the first two measures of the bateria part. Arrows point from the bateria part to the first two measures of the caixa, pandeiro, agogô, and reco-reco parts, indicating the relationship between the two.

Exemplo 9: Marcha-rancho típica em seus instrumentos de percussão (ROCCA, 1986) sobreposta aos compassos 1 e 2 do exemplo 8.

Um aspecto importante que Nenê omite em sua perspectiva de marcha-rancho é a marcação dos tempos com o bumbo, tal como vemos na marcha-rancho típica de Rocca (1986), apresentada no exemplo acima. Em momento algum de sua *performance*, Nenê marca os tempos do compasso. Com efeito, a “realidade” criada em sua abordagem é mais “borrada”, de modo que podemos intuir que o significado de “guardar” o acento, expresso em sua fala, pode ser interpretado de duas maneiras: este “guardar” pode ser pela manutenção da acentuação (ou da célula rítmica) minimamente evidente, ainda que distribuída por diferentes peças da bateria, como mostra a relação destacada no exemplo acima; ou então o músico “guarda” para si esta acentuação, pensando-a, sentindo-a e pulsando-a subjetiva e internamente, sem explicitá-la através de sua atividade musical, o que nos sugere uma forma de adaptação assintomática.

Essa mesma perspectiva se estende adiante ao longo da seção [B], como podemos observar no exemplo abaixo onde, exceto pelos destaques em vermelho quando o músico reforça as mesmas acentuações rítmicas tocadas no baixo e no piano, a marcha-rancho de Nenê permanece diluída pelos diferentes timbres da bateria e “guardada” no foro íntimo. Em alguns momentos, o modo como toca, distribuindo e preenchendo os tempos do compasso, nos parece

sugerir outro ritmo muito comum em sua prática, o baião. É o que vemos nos compassos destacados em azul, no exemplo abaixo.

The image displays a musical score for three instruments: Piano (Pno.), Bassoon (Bx), and Bateria (Bat). The score is divided into three systems, each containing staves for the three instruments. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The first system covers measures 19 to 21, the second system covers measures 21 to 25, and the third system covers measures 25 to 29. A red dashed box highlights measures 19 to 21, and a blue dashed box highlights measures 21 to 25. The Bateria part in measures 21 to 25 is marked with a '3' above the staff, indicating a triplet. The score is labeled with 'B' in a box at the beginning of the first system and at the end of the third system.

The image displays a musical score for three instruments: Piano (Pno.), Bass (Bx), and Drums (Bat). The score is organized into three systems of staves. The first system, measures 29-31, is enclosed in a red dashed box. The second system, measures 32-34, shows a more complex rhythmic pattern. The third system, measures 35-37, shows a continuation of the theme. The Drums part (Bat) features a prominent march-rhythm pattern.

Exemplo 10: Seção [B] da primeira exposição do tema em “Inverno” (00’27” – 00’53”) [Ex. áudio 14].

Se observarmos num arco temporal ampliado, podemos perceber como esta concepção mais aberta para o emprego dos ritmos brasileiros na bateria foi se constituindo. É interessante colocarmos em perspectiva esta *performance* de “Inverno”, registrada em 2011, com sua abordagem para este mesmo ritmo – a marcha-rancho – numa outra música de sua

autoria, “Alexandre, Marcelo e Pablo”<sup>271</sup>, registrada em 1979 no LP Zabumbê-bum-á, de Hermeto Paschoal.

Exemplo 11: Alexandre, Marcelo e Pablo (00'01" – 00'53") [Ex. áudio 15].

No exemplo acima, temos uma *performance* mais explícita das estruturas que compõem o ritmo em suas acentuações fundamentais. Aqui Nenê toca distribuindo estas acentuações, entre o chimbal e a caixa, e preenchendo os tempos do compasso com semicolcheias contínuas, sem espaço (ou respiro). Outro aspecto marcante, que diferencia sua abordagem em fins dos anos 1970 para o Nenê do século XXI, é a presença constante do bumbo

<sup>271</sup> Para maiores informações e comentários relativos à abordagem desenvolvida por Nenê em “Alexandre, Marcelo e Pablo”, ver o artigo que apresentamos por ocasião do I Congresso Brasileiro de Percussão, realizado em maio de 2017 na Unicamp. C.f. (MARQUES, 2017).

nos tempos 2 e 4 dos compassos, uma característica fortemente associada à marcha-rancho (e ao frevo). No contexto deste registro há uma certa ambiguidade na categorização do ritmo, em função do tempo da execução. Rocca (1986) é assertivo ao atribuir uma faixa de andamento que vai de 84 a 88 bpm para a marcha-rancho, e 138 bpm para o frevo. Pellon (2003: 117) segue na mesma linha apontando que “as marchas rancho se caracterizam pelo tom romântico de suas letras e pelas melodias executadas lentamente”, sem, no entanto, especificar um faixa de andamento. Aliás, em termos práticos, frevo e marcha se diferenciam, pelo menos do ponto de vista das estruturas rítmicas, essencialmente pelo andamento. Assim, “Alexandre, Marcelo e Pablo”, vista no exemplo 11, é tocada em 129 bpm, enquanto “Inverno” tem seu andamento ajustado a 86 bpm. A despeito desta diferença acentuada no ajuste de tempo entre ambas, o que nos parece central no resultado alcançado por Nenê, nas duas ocasiões, é o fato de que o músico entende “Alexandre, Marcelo e Pablo” como algo que “pode ser um frevo ou uma marcha porque a diferença é muito pouca. É só a velocidade” (LIMA, 2017).

De nossa parte intuímos que esta questão do andamento está intimamente ligada às nuances de tempo (ROHOLT, 2014) que detalhamos, no primeiro capítulo. É significativo o fato de que Nenê, quando trabalha com uma distensão maior entre os tempos do compasso (andamentos mais lentos), ocupe estes espaços com maior liberdade, ou seja, distanciando-se das células rítmicas fundamentais e jogando com diferentes pulsações subjacentes que se manifestam pela irregularidade e variedade rítmica das ideias – basta ver (ouvir) sua atividade ao longo da seção [A], no exemplo 8 acima. Por outro lado, quando se comprime a distância entre os tempos dos compassos (andamentos mais rápidos), Nenê se movimenta no sentido de preencher estes tempos com maior regularidade, tornando mais evidente, na sua execução, os acentos ou células rítmicas associadas aos diferentes ritmos brasileiros.

Assim, através desses exemplos, notamos em evidências empíricas um pouco daquilo que comentamos, a propósito das nuances de tempo como resultante de um conjunto de interações possíveis<sup>272</sup>, de modo que nos casos discutidos anteriormente tais nuances indicam, através das escolhas musicais adotadas por Nenê, as inclinações (ou disposições) do músico em assumir uma das perspectivas que descrevemos no início deste subcapítulo: os paradigmas da significação ou da representação para o uso dos ritmos brasileiros na *performance* de bateria.

---

<sup>272</sup> Reproduzimos aqui o que indicamos lá no primeiro capítulo: a) um intérprete e sua própria relação subjetiva com o tempo métrico musical; b) diferentes intérpretes mediados pela forma singular com que cada um interage com seu próprio tempo interno; c) a perspectiva de um tempo externo mais ou menos compartilhado; e d) a perspectiva de uma estrutura musical que é subjacente à atuação de todos.

## Maracutaia<sup>273</sup>

Gostaríamos de avançar na discussão, colocando em destaque outro ritmo recorrente na prática musical de Nenê: o maracatu. Para tanto, vamos mobilizar outra composição de sua autoria registrada no CD Caminho Novo (2002), o primeiro na trajetória regular de piano trio.

“Maracutaia” é um tema de estrutura simples contendo oito compassos que se dividem em duas frases [A] e [B], cada uma com quatro compassos. A figura abaixo nos mostra a música completa, ou seja, as suas duas exposições de abertura, os 6 *chorus* de solo de piano e a reexposição com duas repetições que seguem para a coda no final.

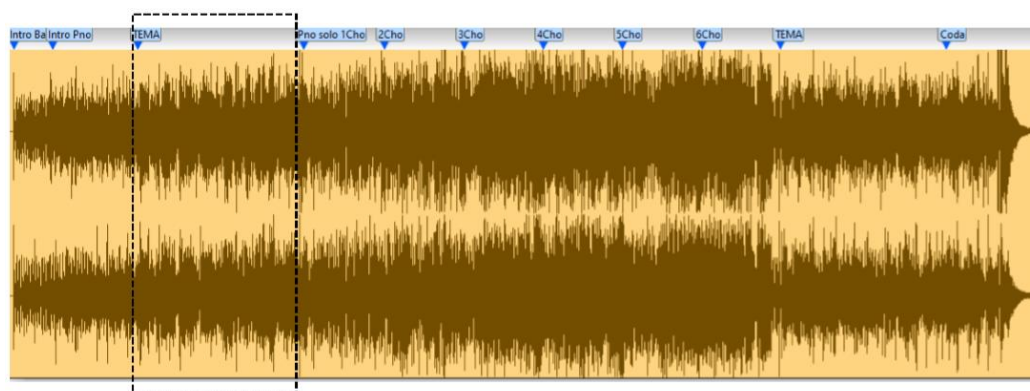


Fig. 4: Maracutaia em imagem gráfica de ondas (extraída do software Transcribe!) [Ex. áudio 16].

O objeto de nosso interesse aqui é esta exposição do tema em que Nenê mistura elementos de matrizes rítmicas distintas compondo um *groove* híbrido, que relacionamos mais diretamente ao maracatu, em virtude do nome da música, por associação ordinária, mas também por elementos rítmicos presentes em sua atividade – o agogô que faz a própria célula rítmica do gonguê, e os tambores tocados na segunda semicolcheia dos tempos 2, 3 e 4, remetendo às alfaias no maracatu de baque virado.

Mas se direcionarmos nossa atenção para os pés, especialmente para o bumbo, também podemos relacionar este *groove* híbrido ao samba, tendo em vista a disposição fixamente executada por Nenê – colcheia pontuada seguida de uma semicolcheia – popularmente conhecida como “bumbo a dois” (DIAS, 2013).

<sup>273</sup> LIMA, Realcino (Nenê). “Maracutaia”. Intérprete: Nenê Trio. In: CAMINHO NOVO. [SI]: Veredas Prod. p2002. CD faixa 2.

O exemplo abaixo nos mostra esses aspectos de sua execução, destacando-os em duas caixas distintas – em azul e vermelho – no primeiro compasso, que representam esta justaposição de ritmos e membros que executam peças distintas em movimentos simultâneos.

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of two systems of music. The first system is enclosed in a dashed black box, and the second system is enclosed in a dashed yellow box. The score includes treble and bass staves, and a piano part with a complex rhythmic pattern. The first system is marked with a blue box and a red box, highlighting specific rhythmic and melodic elements. The second system is marked with a yellow box. The score includes various musical notations such as chords, scales, and articulation marks.

**First System (Dashed Black Box):**

- Staff 1 (Treble):** Chords  $F \text{ maj}7(9)$  and  $B\flat \text{ maj}7(9)$ .
- Staff 2 (Bass):** Chords  $A\flat 7 \text{ sus}$ ,  $A\flat 7 \text{ sus}$ ,  $A\flat 7(\#11)$ ,  $Gm7(9)$ , and  $F\sharp \text{ maj}7(\#11)$ .
- Piano Part:** A complex rhythmic pattern with a blue box highlighting the first measure and a red box highlighting the second measure.

**Second System (Dashed Yellow Box):**

- Staff 1 (Treble):** Chords  $F \text{ maj}7(9)$  and  $B\flat \text{ maj}7(9)$ .
- Staff 2 (Bass):** Chords  $F \text{ maj}7(9)$  and  $B\flat \text{ maj}7(9)$ .
- Piano Part:** A complex rhythmic pattern with a yellow box highlighting the first measure.



Exemplo 12: Maracutaia (00'27" – 01'06") [Ex. áudio 17].

Vemos, também, em destaque – preto e amarelo – no exemplo acima as duas repetições do tema. É interessante notarmos como esta abordagem é diametralmente oposta àquela que vimos na apresentação do tema em “Inverno”. Aliás, um comentário retroativo importante a se fazer é apontar o caráter quase indistinto que podemos constatar entre a *performance* direcionada para o tema e a *performance* direcionada para o solo na abordagem de Nenê em “Inverno”. O mesmo não podemos dizer sobre sua atuação em “Maracutaia”, cuja transição do tema para o solo é bastante pronunciada e indica uma mudança radical na *performance* do músico. Se no tema predomina um *groove* sólido, iterativo, de caráter representativo, i.e., que ocorre por meio de adaptações evidentes dos instrumentos de percussão, com suas células rítmicas características sendo transpostas mimeticamente para a bateria; no solo o que Nenê nos propõe é uma outra realidade. Sua atividade se torna substancialmente mais intensa e interativa, provocando e reagindo em diálogo direto com os diversos movimentos desencadeados pelos outros membros do trio.

Em sua abordagem, há citações diversas, mais ou menos evidentes, que nos remetem a diferentes ambientes rítmicos – o samba, o baião e, claro, o maracatu – entretanto nenhum destes ambientes se configura como sintoma de representação de uma realidade externa, i.e., como adaptação mimética da percussão.

O ponto que nos interessa aqui é perceber como as fronteiras e os limites que demarcam e categorizam estes ambientes rítmicos se tornam borrados na abordagem significativa construída por Nenê junto ao trio, e neste sentido vale destacar algo que manifestamos anteriormente, quando nos propusemos a conceituar estes dois paradigmas que tratam da aplicação de ritmos brasileiros na bateria e que vêm orientando nossas análises.

Com efeito, nossa proposta sobre o paradigma significativo se funda não só numa “frouxidão” das relações entre células rítmicas características, timbres e funções dos

instrumentos de percussão, e suas relações com o microcosmo da bateria; mas sobretudo pelo significado e avaliação estética que se produzem a partir da *performance*.

Se por um lado temos um contexto de ação sobre os ritmos brasileiros em que o uso de elementos típicos do universo percussivo se faz presente de modo inequívoco na *performance* de bateria, nada mais adequado do que avaliar significativa e esteticamente tal *performance*, tendo em vista a atividade desempenhada por tais elementos no contexto da bateria e compreendê-los como indicadores de mediação que atuam na construção do significado estético da experiência musical.

Por outro lado, quando num contexto de ação distinto, o mesmo tipo de relação não se configura com clareza, e, portanto, não se estabelecem tais conexões, tornando indefinidas as ligações entre as estruturas de origem dos ritmos, como nos fala Oliveira Pinto (2000)<sup>274</sup>, associadas ao universo da percussão e à realidade performática no universo da bateria, julgamos adequado pensar esta nova realidade em outros termos, i.e., independente da mediação dos instrumentos de percussão, suas células rítmicas, funções desempenhadas e timbres associados. E neste caso nos parece razoável pensar esta experiência em função da atividade improvisatória, do diálogo e do percurso narrativo que se constituem entre os membros do grupo, a despeito do ritmo subjacente à *performance*.

O exemplo abaixo nos mostra o desenrolar da *performance* de Nenê no solo de piano, quando constrói sua atuação em diálogo com o movimento do solo, atuando de maneira bastante livre e arrojada.



<sup>274</sup> A noção de estrutura de origem, construída por Tiago de Oliveira Pinto (2000, p. 89), expressa tanto as “estruturas mais precisas que determinam a música” – o ritmo, a sonoridade, a instrumentação, ambientes melódicos e harmônicos etc. – mas um campo mais amplo que inclui “a maneira como esta [a música] é pensada” em relação ao fazer musical, à forma (ou *Gestalt*). No caso acima, estamos indicando de modo mais específico o aspecto rítmico – suas células e acentos básicos – e sua centralidade na definição das estruturas de origem dos ritmos brasileiros.

This musical score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece consists of 34 measures, with measures 7, 10, 13, 16, 19, 22, 25, 28, 31, and 34 marked at the beginning of their respective lines. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as accents (>) and slurs. Several sections are highlighted with dashed boxes: a red box around measures 7-9, a blue box around measures 10-12, a red box around measures 19-21, a red box around measures 22-24, a green box around measures 28-30, a blue box around measures 31-33, and a green box around measures 34-36. A black arrow points from the green box at measures 28-30 to the green box at measures 34-36, indicating a musical relationship or a repeat. The score ends with a double bar line at measure 34.



Exemplo 13: Maracutaia (01'07" – 02'53") [Ex. áudio 18].

Aqui percebemos um Nenê muito participativo, que provoca e reage aos movimentos dos seus pares, sem adotar um ambiente rítmico como base, e isso fica mais evidente se observarmos a escassez de estruturas rítmicas similares, iterativas que nos permitam identificar um universo específico. Destacamos alguns momentos que, em função do percurso do solo, Nenê “encosta” levemente em ambientes rítmicos específicos – o maracatu em vermelho, o samba em azul e o baião em preto. Mas mesmo nestes instantes, que anteriormente denominamos como citações, sua abordagem é multifacetada, e estes ritmos aparecem de forma um tanto “misteriosa”, para adotarmos um termo empregado por Nenê para descrever este tipo de situação.

Assim, o que notamos neste solo é uma perspectiva bastante recorrente na trajetória do trio de Nenê, em que praticamente não há distinção (ou há muito pouca) entre solista e acompanhador, e este é um dado central para compreendermos a perspectiva significativa de execução dos ritmos brasileiros na bateria, uma vez que Nenê não limita sua atuação à execução iterativa de um ritmo-base, alicerce para improvisação do conjunto.

Dessa forma insistimos na ideia de que, neste contexto do trio, há um ajuste mútuo de relação (SCHUTZ, 1964)<sup>275</sup> entre os instrumentistas solistas – como parte de um todo indissociável – que ocorre a despeito do estabelecimento de um ambiente rítmico específico, com suas células rítmicas características ou dos acentos típicos. Assim nos parece que o trecho

<sup>275</sup> Alfred Schutz se empenha em discutir interações sociais a partir da experiência musical, entendendo esta como uma forma específica de interação, comunicação e produção de significado. Em sua argumentação, o autor constrói a ideia de ajuste mútuo de relacionamento (“mutual tuning-in relationship”) em que diferentes músicos engajados numa *performance* (o todo) ajustam suas atuações individuais (as partes) em função de um processo de comunicação e interação, cujo propósito é, nas palavras do autor, fazer música juntos (“making music together”).

acima está intimamente ligado à descrição proposta por Alfred Schutz (1964: 176) para o processo de interação social presente na *performance* musical<sup>276</sup>:

Ele [o músico] não apenas tem que interpretar sua própria parte que, como tal, permanece necessariamente fragmentária, mas também tem que antecipar a interpretação do outro músico sobre sua parte - o Outro - e, mais ainda, as antecipações que o Outro faz de sua própria execução [...] Cada um deve prever, ouvindo o Outro, através de antecipações, qualquer mudança que a interpretação do Outro possa indicar, e deve estar preparado, a qualquer momento, para ser líder ou seguidor. Ambos compartilham não apenas o tempo interno em que o conteúdo da música tocada se atualiza; cada um, simultaneamente, compartilha de forma vívida o fluxo de consciência do Outro no instante imediato. Isso é possível porque o fazer música juntos ocorre numa verdadeira relação cara a cara [...] As expressões faciais do Outro, seus gestos ao manusear seu instrumento, enfim todas as atividades de tocar, se direcionam para o mundo exterior e podem ser incorporadas pelo parceiro no tempo imediato<sup>277</sup>.

Tendo em vista o exemplo 13 e a exposição da fala de Alfred Schutz acima, nos parece que um elemento unificador importante, que viabiliza a liquidez<sup>278</sup> da *performance* de Nenê, é a pulsação subjacente a sua execução. O pulso compreendido como norma é o dado fundamental que confere qualidade à experiência estética do *groove* (ou balanço, ou *swing*), a despeito da abordagem adotada – representativa (adaptação mimética e sintomática) ou significativa (adaptação criativa assintomática) – na manipulação dos ritmos brasileiros.

<sup>276</sup> Vale lembrar que parte dos comentários produzidos por Schutz são direcionados para a interação de intérpretes engajados num contexto de música de arte ocidental. Na citação acima isto fica mais evidente quando o autor fala em “interpretação”, ou seja, ele se refere à interpretação de músicas concebidas previamente. Ainda assim julgamos que sua fala se encaixa no contexto improvisatório que permeia as interações musicais que ocorrem no contexto que estamos debatendo. Isto significa que podemos endereçar esta ideia de “interpretação” para outros atributos contidos numa *performance* de música que envolve improvisação: o gesto do outro é interpretável, as proposições rítmicas, melódicas e harmônicas do outro são interpretáveis, em suma, as ações e reações do outro são passíveis de interpretação, num contexto de música menos estruturada e notada do que aquela a que se refere o autor.

<sup>277</sup> He has not only to interpret his own part which as such remains necessarily fragmentary, but he has also to anticipate the other player's interpretation of his – the Other's – part and, even more, the Other's anticipations of his own execution [...] Either has to foresee by listening to the Other, by protentions and anticipations, any turn the Other's interpretation may take and has to be prepared at any time to be leader or follower. Both share not only the inner durée in which the content of the music played atualizes itself; each, simultaneously, shares in vivid present the Other's stream of consciousness in immediacy. This is possible because making music together occurs in a true face-to-face relationship [...] The Other's facial expressions, his gestures in handling his instrument, in short all the activities of performing, gear into the outer world and can be grasped by the partner in immediacy.

<sup>278</sup> Em nossa dissertação de mestrado - Cf. (DIAS, 2013) - nos apoiamos nas metáforas de estados “sólido” e “líquido” presentes nas *performances* de bateristas ligados à tradição do *jazz*, a partir de reflexões do baterista Michael Carvin, citadas por Ingrid Monson (1996). Na referida dissertação, incorporamos tal pensamento para debater e descrever diferentes momentos na *performance* de Airto Moreira – denominamos “sólidas” as *performances* em que sua atuação se dirigia para a manutenção de uma base rítmica iterativa, em que as estruturas rítmicas de base estavam claramente pronunciadas; e chamamos de “líquidos” aqueles contextos em que esta base não se apresentava com clareza, ao mesmo tempo em que sua atividade se mostrava mais propositiva e responsiva em relação a possíveis solistas. Assim, nos parece que o caminho adotado por Nenê não é muito diferente. Aliás, em certa altura da referida dissertação, indicamos a constatação de Nenê, referente à influência de Airto, em sua prática com os ritmos nordestinos (DIAS, 2013: 108).

É neste sentido que Roholt (2014: 108) nos indica que num “groove, as variações de tempo aparecem na experiência [musical] como tensões motor-intencionais contra uma norma; a norma é o pulso do ritmo, as tensões são fornecidas pelas nuances do tempo”, de forma que podemos inferir uma relação direta entre nuances de tempo e tensão rítmica: quanto mais nuances de tempo a *performance* manifestar, mais tensão sofrerá a norma (pulso). Assim, nos parece que este é outro componente importante nas práticas de Nenê em suas abordagens significativas: os diferentes graus de variação com que o músico tensiona a norma (pulso), ao jogar com afastamentos e aproximações em relação aos ritmos brasileiros. Dito de outra forma: à medida que Nenê tensiona esta norma (o pulso), percebemos um movimento de afastamento das estruturas fundamentais que indicam e caracterizam tais ritmos, consequentemente, é através deste movimento que o músico se aproxima daquilo que denominamos abordagem significativa; por outro lado, os movimentos de contenção e reforço desta norma são seguidos de uma aproximação das estruturas que dão contorno e produzem identificação com os ritmos e, consequentemente, empurram sua atuação para uma abordagem mais representativa. É isso o que acontece nas caixas coloridas de destaque que observamos no exemplo 13 anteriormente.

É possível que esses momentos de maior tensão rítmica da norma (pulso), que são acentuados pelo “abandono” de estruturas rítmicas iterativas, e consequentemente se tornam repletos de nuances de tempo, indiquem a atualização de uma disposição pessoal que comentamos no retorno aos pontos de análise, ao final do capítulo anterior, i.e., falamos de sua disposição para a experimentação e aceitação do risco em situações relacionadas a sua vida pessoal.

O que indicamos aqui são os riscos envolvidos na adoção de uma abordagem excessivamente ornamental em que o baterista não dedica com clareza nenhum de seus membros à manutenção do tempo, o que tensiona a noção de que “um baterista deve entregar à banda ao menos um membro, pode ser qualquer um que ele escolha” (CARVIN, apud. MONSON, 1996: 55), como um alicerce estrutural para a *performance* do conjunto. Na atuação detalhada acima, não há uma figura (ou membro) claramente associada à condução rítmica iterativa, ou à marcação fixa de tempo, que se contrapõe a um membro que é disponibilizado para a improvisação dialógica e interativa, como sugere Michael Carvin acima, a propósito da atuação de um baterista numa seção rítmica de *jazz*.

E deste modo indicamos outro aspecto associado às abordagens (ou paradigmas) que estamos tentando desenhar: a funcionalidade da atuação. Parece a nós razoável assumir que, na abordagem representativa (adaptativa), a *performance* assume contornos mais funcionais em sua atividade, ou seja, a adoção, na bateria, de células rítmicas, timbres e funções

claramente associadas a instrumentos de percussão específicos cumpre uma função pontual: promover um ritmo “sólido” e consistente o suficiente para sustentar um grupo, ao mesmo tempo em que se pronuncia, através das disposições rítmicas adotadas, um *groove* (balanço, ou *swing*) específico, associado a um estilo (ou gênero) como vimos em Fabbri (1999). Por outro lado, a abordagem significativa, na medida em que se afasta duma função específica e produz um *groove* (balanço, ou *swing*) híbrido e mais difuso, construindo uma realidade que não se ajusta com precisão a um ritmo específico, ainda que o nomeie, se apresenta como uma perspectiva ornamental em sua forma e atividade<sup>279</sup>.

Antes de seguirmos adiante em nossa empreitada analítica, gostaríamos de retomar os principais pontos colocados em foco por ocasião de nossa proposta em relação aos dois modelos de abordagem para os ritmos brasileiros, na *performance* de bateria de nosso objeto de pesquisa.

Falamos em: 1) “Guardar” os acentos e as estruturas rítmicas básicas (células rítmicas) como parte de uma abordagem criativa – numa concepção em que as células rítmicas dos instrumentos de percussão não ficam explicitadas na *performance* do baterista; 2) Em termos de significado e avaliação estética, na abordagem significativa, podemos perceber traços mais ou menos borrados das estruturas rítmicas fundamentais que caracterizam os ritmos, e frequentemente estes traços aparecem misturados, identificando, através de citações mais ou menos evidentes, os diferentes ambientes rítmicos presentes em dada *performance* – já numa concepção representativa, o significado e a avaliação estética são feitos em função da clareza, da proficiência e do *groove* (balanço ou *swing*) construído a partir da evidência sintomática das estruturas rítmicas fundamentais aplicadas na bateria; 3) Quando falamos sobre o pulso como norma rítmica, indicamos que, na abordagem significativa, há um tensionamento mais evidente desta norma em função do aumento relativo nas nuances de tempo – numa concepção adaptativa esta tensão é menor, uma vez que a recorrência iterativa de células rítmicas específicas orienta grande parte da *performance* na bateria; e por fim 4) Sugerimos que, numa perspectiva significativa de execução dos ritmos brasileiros na bateria, há uma tendência ornamental na *performance*, o que acompanha o todo da atividade musical de forma mais “líquida” e propositiva – já numa concepção adaptativa parece-nos que a orientação da execução dos ritmos brasileiros na bateria segue uma tendência mais funcional, promovendo uma base rítmica “sólida”, para o desenrolar do discurso musical.

---

<sup>279</sup> Em nossa dissertação de mestrado discutimos estas diferentes orientações da *performance* de bateria – numa direção que sugere uma abordagem mais funcional ou numa direção que sugere uma abordagem mais ornamental – no caso do baterista e percussionista Airto Moreira. Cf. (DIAS, 2013).

### 4.3 Um ornamento do princípio ao fim

Partimos para nosso último assunto em destaque nas análises deste trabalho, quer seja, a expressão de seu fraseado particular, propondo de antemão uma classificação, um retrato de sua atuação que está intimamente ligado ao último aspecto indicado na discussão anterior, a propósito da manipulação dos ritmos brasileiros, i.e., nos referimos ao componente ornamental que se manifesta naqueles contextos em que notamos uma abordagem significativa. Daí a ideia de um ornamento do princípio ao fim.

Observando a atuação mais madura de Nenê, que de certo modo se confunde com a formação do trio e sua atividade ao longo das duas primeiras décadas do século XXI, a conversão para uma *performance* mais “líquida”, ornamental e significativa aparece como um esforço contínuo. Com efeito, intuímos que os resultados alcançados, no sentido de construir uma *performance* mais ornamental, se devem, obviamente, a uma busca pessoal, ao interesse e ao desejo em tocar de um modo mais livre e participativo, mas devendo-se sobretudo pela fixação e regularidade do trio como uma microcultura particular, em que são inegáveis as idiossincrasias de seus integrantes, cuja interação constituiu um ambiente propício para os desenvolvimentos de suas atividades e práticas de composição e *performance*. Isto indica a centralidade do grupo, o trio como um todo e seus indivíduos em particular, como dado fundamental na modelagem da atuação contemporânea de Nenê.

Nesse sentido, e atualizando um pouco do que vimos no capítulo 2 em nossas discussões sobre o estilo à escala individual, podemos compreender o trio como suporte performático, cujas limitações são testadas, contraídas e expandidas em diferentes graus e circunstâncias. Ao comentar a formação atual do trio, que Nenê considera algo como ideal, o músico aponta que,

[...] sempre é difícil eu tocar à vontade quando se... dependendo do músico que você tem. É que nem fazer um arranjo. Então, com esse trio que eu tenho atualmente, qualquer coisa que eu quiser fazer no piano – eu não vou tocar no piano, quem vai tocar é ele [Írio Jr.] – eu escrevo porque eu sei que ele vai tocar (LIMA, 2016).

E completa seu comentário a propósito do pianista (Írio Jr.),

[...] e ritmicamente também é uma coisa que eu não conheci igual a ele. Polirritmia. Ele sabe usar aquilo e tem precisão, tanto que a gente toca hoje em dia... nós conseguimos tocar assim... eu consigo fazer, eu toco na bateria ostinato no samba e tal, mas eu consigo tocar em compasso composto, correr lá pra frente, voltar pra trás, atrasar tudo... [e ele] mantendo o andamento, só no dois por quatro e... às vezes eu vou pra frente e ele vai pra trás e só o Alberto [Alberto Luccas] fica no centro (Idem).



Assim, Nenê nos indica este ambiente do trio, em sua formação atual, como um espaço relativamente seguro para suas experiências, tanto na atividade composicional quanto na prática de bateria. Ainda de acordo com o músico, esta formação e seu propósito artístico estão diretamente relacionados ao desejo criativo de construir uma prática baseada em repertório autoral, a despeito de modismos e da repercussão pública de suas músicas.

Quando eu comecei o trio eu falei: “O trio é pra gente tocar. Não tenho nada a temer, nada, nem se o público vai gostar, se alguém tá gostando, se alguém quer fazer não sei o quê”. Não adianta fazer isso porque eu já fiz isso e não funciona. Fazer concessão pro público não adianta, o público não tem culpa de nada. Ele tá lá e você dá o melhor que você pode pra ele. Se não gostar o que você pode fazer? (LIMA, 2016).

Mas, ao mesmo tempo, é interessante notar como sua posição em relação à recepção do público e sua consequente fruição não é um dado congelado, e eventualmente muda, frente a um mesmo interlocutor, quando fala sobre uma composição recente chamada “Zezé”.

Aquilo é bem simples... aquela música. É uma música bem careta assim. Mas eu achava que tinha que fazer... uma música assim também, que é pra poder ter um contraponto pra quem vai assistir. Rolar um troço também que... bem compreensível assim. Aquela melodia é bem simples então dá pra todo mundo... dá pra dançar se quiser inclusive. Mas daí eu sempre uso... o ritmo de base tá lá, que é o baião. Depois eu posso tocar o baião de várias maneiras, fazer um montão de coisa (LIMA, 2017).

A despeito de indicar uma mudança de posição, ou uma contradição pessoal interna, vale notar como a definição rítmica, ou seja, a perspectiva representativa e seu contraponto, e a abordagem significativa coabitam sua prática e designam também o modo como o músico pensa a inteligibilidade e a acessibilidade de suas composições e sua própria *performance*, que pode ser mais ou menos reconhecível em função do uso mais ou menos evidente do ritmo de base. Esta relação com o ritmo de base é fundamental para discutirmos seu fraseado, seja ele orientado pela improvisação direcionada ao tema, seja pela improvisação direcionada ao solo. Assim, gostaríamos de avançar nossa discussão com outra música de sua autoria.

### **Lindolfo<sup>280</sup>**

“Lindolfo” é uma homenagem póstuma, composta e dedicada a um “meio-irmão de Nenê<sup>281</sup>”, registrada no CD Outono (2009). Sua estrutura formal é baseada em duas seções

<sup>280</sup> LIMA, Realcino (Nenê). “Lindolfo”. Intérprete: Nenê Trio. In: OUTONO. [SI]: Borandá p2009. CD faixa 4.

<sup>281</sup> Sobre esta composição e sua história ver o depoimento do músico para a gravadora Borandá. Disponível em: <https://youtu.be/4nf0N1YzOM> (Acesso em 15/10/2019).

[A] com 8 compassos e [B] com 12 compassos, que se alternam na exposição do tema. Na versão registrada em CD, há uma longa introdução solo de piano que é improvisada, seguida por três exposições de [A], uma de [B] e uma reexposição de [A] que seguem para um solo de piano, cuja estrutura não segue a forma do tema. Ao final, depois do solo, há uma reexposição da forma [A] [B] [A] que encerra a música.

Esta estrutura aparece representada na figura abaixo, onde colocamos em destaque o trecho que pretendemos debater mais adiante.

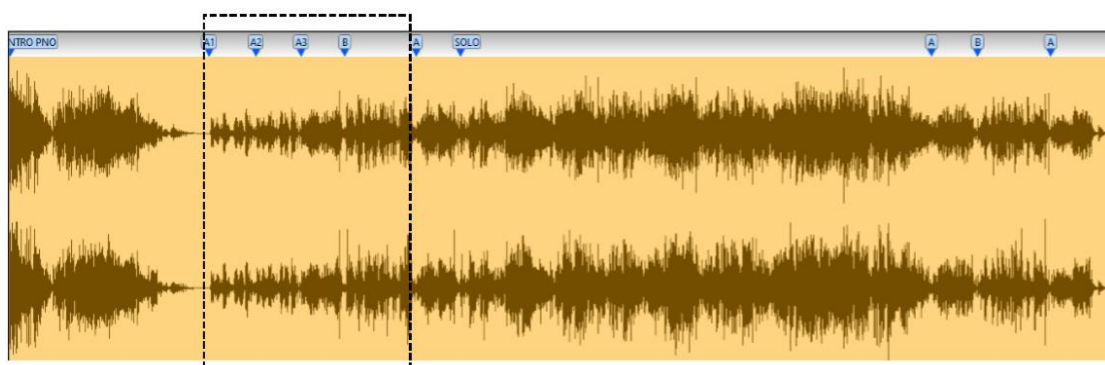


Fig. 5: Lindolfo em imagem gráfica de ondas (extraída do software Transcribe!) [[Ex. áudio 19](#)].

A abordagem adotada por Nenê nas três repetições da seção [A], durante a exposição do tema, retoma o mesmo material empregado na segunda parte do solo de bateria que analisamos em “Uuatacaram”: a borda do prato com a lateral da baqueta e o sino acoplado à bateria. A diferença aqui é mais contextual, uma vez que lá se tratava de um solo livre improvisado, ao passo que aqui sua execução se dirige para a interação com o material melódico executado no piano e no baixo, como nos mostra o exemplo abaixo.

A musical score for three instruments: Piano (Pno), Bass (Bx), and Drums (Bat). The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The Piano part is in the treble clef and consists of a melodic line with eighth and quarter notes. The Bass part is in the bass clef and provides a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes. The Drums part is in a standard drum notation and features a consistent rhythmic pattern of eighth notes on the snare and bass drum, with occasional accents.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three staves. The top staff is for Piano (pno.), the middle for Bassoon (Bx.), and the bottom for Bass Drum (Bat.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 6/8. A red dashed box highlights the first two measures of the piece. The Piano part features a melody with eighth and sixteenth notes. The Bassoon part provides a harmonic accompaniment with eighth notes. The Bass Drum part plays a simple rhythmic pattern of eighth notes.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three staves. The top staff is for Piano (Pno.), the middle for Bass (Bx.), and the bottom for Battery (Bat.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score begins with a measure rest for the Piano and Bass, and a snare drum pattern for the Battery. The melody is played by the Piano and Bass, with the Battery providing a steady snare accompaniment. The score ends with a final measure rest for the Piano and Bass, and a snare drum pattern for the Battery.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three staves. The top staff is for the Piano (Pno.), the middle for the Bass (Bx.), and the bottom for the Battery (Bat.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 14. The Piano part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Bass part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The Battery part consists of a simple drum pattern using eighth notes and rests.

The image shows a musical score for three instruments: Piano (Pno.), Bass (Bx.), and Battery (Bat.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 18 to 21, which are highlighted with a red dashed box. The second system covers measures 22 to 25. The Piano part (Pno.) is in the treble clef and features triplet patterns in the right hand. The Bass part (Bx.) is in the bass clef and features a continuous eighth-note pattern. The Battery part (Bat.) is in the bass clef and features a pattern of eighth and sixteenth notes.

Exemplo 14: Lindolfo parte [A] (03'14" – 04'19") [Ex. áudio 20].

O que observamos, ao longo deste trecho, na *performance* de Nenê é a recorrência de uma estratégia para lidar com um momento de maior delicadeza, acompanhando a sutileza manifestada no piano e no baixo que atuam em registros médio e agudo, respectivamente. Aqui não notamos nenhum grande movimento, ou gesto representativo de seu fraseado. Apenas verificamos, como mostram as caixas de destaque no exemplo acima, que Nenê se posiciona entre o reforço dos desenhos rítmicos das melodias – mão direita no piano, e baixo dobrando a mão esquerda – e o preenchimento deste mesmo desenho, ocupando os espaços deixados pelas notas mais longas.

A transição para a parte [B] traz uma mudança significativa na *performance* – o piano passa a executar uma melodia acompanhada de sua progressão harmônica, e o baixo assume sua função mais convencional de reforço rítmico-harmônico, ainda que de forma bastante participativa. Tanto um quanto outro (piano e baixo) atuam de forma bastante elástica do ponto de vista rítmico, e Nenê acompanha este movimento, que certamente é parte do arranjo designado para a música, assumindo um acompanhamento, que, assim como o do baixo, é muito propositivo, reagindo, provocando e interagindo ativamente em função da estrutura formal desta parte da música. O exemplo abaixo nos mostra sua *performance* neste trecho de “Lindolfo”.



Exemplo 15: Lindolfo parte [B] (04'19" – 04'52") [[Ex. áudio 21](#)].

O que podemos notar em sua atuação aqui é uma variedade de pulsos, subjacentes à sua condução rítmica, que orientam suas intervenções. Esta seção [B] nos fornece um dado importante para sua categorização, quer dizer, neste momento podemos afirmar que estamos falando em um samba-canção, ou seja, um samba de andamento lento, algo em torno de 45 bpm – tempo que expande consideravelmente os “espaços” compreendidos entre um tempo e outro.

A maneira como Nenê trabalha estes “espaços” é o que nos interessa, pois sua abordagem se situa num ponto intermediário entre interagir com o grupo – e a música – e ao mesmo tempo sustentar este tempo lento, ou como nos fala o músico, “eu começo sempre com aquele pensamento de preencher os espaços que ficam na música, principalmente do cara que tá solando ou mesmo na melodia” (LIMA, 2017).

Ao interagir com o trio, Nenê assume uma postura propositiva, preenchendo os espaços da melodia e da própria *performance* de seus pares para esta melodia, “flutuando” em frases que, ora são construídas em consonância com o pulso básico da música e suas subdivisões (colcheias e semicolcheias), ora tencionam este mesmo pulso básico, operando a partir de pulsos alternativos (tercinas de colcheia e semicolcheia), como observamos nas caixas em destaque no exemplo acima.

O efeito que resulta dessa postura é uma relação mais elástica com a métrica da música<sup>282</sup>, as distâncias entre os tempos e a duração dos compassos, de modo que a “movimentação” contida em seu fraseado se assemelha a uma sanfona, que se expande e se comprime ao sabor de suas intenções momentâneas e expectativas futuras. E esta postura se deve em grande medida ao grau de confiança construído junto ao trio, como nos fala Nenê.

<sup>282</sup> Não estamos nos referindo exatamente à fórmula métrica da música, i.e., à fórmula de compasso, mas sim apontando o aspecto métrico contido na música, especialmente a regularidade do tempo.

Logo que eu comecei a fazer o trio eu já fazia essas coisas, entendeu? Mas daí quando eu... depois a gente tava começando a ensaiar... o trio foi.. eles foram se acostumando com o meu jeito de tocar também. Então eu comecei a... por que você fazer bem isso aí, você tem que ter confiança em todo mundo. Todo mundo que fizer isso tem que entender o que está acontecendo. Se o cara não entender, o cara se atrapalha. Começa a desdobrar o andamento, fazer outra coisa, aí fica aquele ar de desconfiança. Depois que eu estou tocando com o Alberto este tempo todo, a gente confia plenamente, a gente sabe o que vai acontecer (LIMA, 2019).

Observando sua fala, notamos que esta abordagem não é nova em sua atuação, pelo contrário, isso precede a formação do trio. E muito provavelmente o trio em sua fase mais incipiente, no início, operou mais como uma restrição ao seu desejo de tocar mais livre, solto em relação ao tempo e desvinculado da função de sustentação rítmica. Nenê aponta de forma explícita sua relação com o baixista Alberto Luccas, indicando uma relação de confiança mútua, que é também um tipo de relação de ajuste mútuo (SCHUTZ, 1964), como comentamos anteriormente neste mesmo capítulo.

São este tipo de restrição e esta forma de superação que contribuem para moldar e transformar, não só o estilo do trio, como um todo, mas as atuações individuais de seus componentes como partes deste todo. Neste sentido é interessante notar estratégias internas que envolvem ajustes coletivos fundamentais, para se compreender a atuação de Nenê.

Comentamos anteriormente, neste mesmo capítulo, sua disposição pessoal para o risco, articulando tal ideia à adesão numa abordagem que caracterizamos como excessivamente ornamental. Entretanto não mencionamos as estratégias que dão suporte e balizam a contração destes riscos. Assim, Nenê nos mostra uma possível “rede” de apoio que está por trás deste jeito livre, elástico e ornamental de tocar e orientar seu fraseado.

E se acontecer algum problema a gente sabe como consertar também. O cara espera, faz uns negocinhos... mas volta todo mundo junto de novo. E tem coisa que a gente combina também, que é quando... porque eu não reprimo ninguém, cada um senta o cacete: “Eu vou atrás de você, pode fazer o que você quiser no piano” e tal. Então o Írio vai embora. E no final, se estiver muito complicado pra voltar, a gente para no último acorde da música e fica repetindo ele (LIMA, 2019).

Sua fala indica uma estratégia coletiva para fazer “voltar todo mundo junto”, num eventual momento de dificuldade, que um ouvinte, mais ou menos informado, assistindo-o ao vivo, talvez nem se dê conta, ficando apegado, portanto, muito mais à liberdade expressiva do grupo em relação à interação no desenvolvimento do solo. Aliás, outro dado contido em sua fala nos indica esta liberdade criativa e expressiva dos solos, como um contraste em relação às exigências na execução dos temas e melodias de suas composições.

Eu escrevo tudo... como você viu. Cachinho de uva, botando tudo ali. Você não pode chegar no arranjo do cara e “vou mudar aqui... depois o cara vai achar legal”. Não é assim. Então pra mim funciona dessa maneira. Porque se eu escrevo aquilo, eu penso pra caralho pra fazer aquilo. Aí quando tá pronto eu: “Agora tá pronto”. Porque eu faço uma vez, reviso, depois eu vejo, às vezes eu mudo: vou mudar essa nota aqui, ou vou mudar o intervalo, ou fazer o acorde diferente... entendeu? Até ficar pronto. Quando tá pronto, tá pronto, daí é tocar e pronto (LIMA, 2018).

Esta oposição binária entre a rigidez exigida na execução dos temas e a liberdade expressiva nos solos tem seus paralelos na atuação de Nenê. Como notamos anteriormente, há casos em que a *performance* direcionada para o tema é diametralmente oposta à *performance* dedicada aos solos, e isso fica evidente pela adoção, por exemplo, de um ritmo claro e definido “por baixo” da melodia, que é contrastado por uma interação e um fraseado desvinculados de um universo rítmico específico, durante os solos.

Assim, gostaríamos de avançar para nosso último exemplo trazendo à tona uma situação que se ajusta a este tipo de dicotomia que acabamos de enunciar.

### Cinco muito<sup>283</sup>

“Cinco muito” é a faixa que abre o CD Ogã (2005). Apesar de vinculado à discografia do trio, Ogã conta com a participação do saxofonista Vinícius Dorin, em diversas faixas do disco, inclusive nesta que estamos discutindo. “Cinco muito” é uma referência direta à estrutura métrica sobre a qual a música se desenrola – 5/4. Sua estrutura formal se divide em duas seções [A] e [B] com 8 compassos cada que, neste registro em estúdio, se organizam de acordo com o mapa descrito pela tabela abaixo.

Estrutura - Cinco Muito							
INTRO	TEMA	TEMA	SOLOS			TEMA	CODA
4	[A] [A] [B]	[A ] [A] [B]	SAX 2 chorus	PIANO 2 chorus	BAIXO 2 chorus	[A] [A] [B] [A] [A]	4

Tabela 3: Estrutura da música “Cinco muito”.

Nossa observação se concentra na primeira exposição do tema e no acompanhamento de Nenê para o solo de saxofone. Abaixo temos a representação gráfica da música com destaque para os trechos que discutiremos.

<sup>283</sup> LIMA, Realcino (Nenê). “Cinco Muito”. Intérprete: Nenê Trio. In: OGÃ. [SI]: Mix House p2005. CD faixa 1.

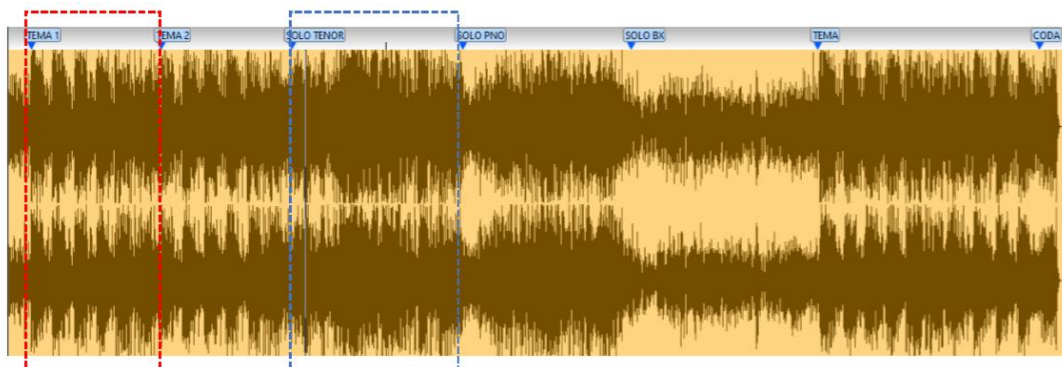


Fig. 6: Cinco Muito em imagem gráfica de ondas (extraída do software Transcribe!) [[Ex. áudio 22](#)].

É notável um contraste parcial entre as seções [A] e [B]. Se na primeira parte temos a apresentação da melodia tocada em uníssono pelo saxofone e o piano (mão direita), que também reforça em uníssono a linha de baixo (mão esquerda); na segunda parte, piano e baixo se desvinculam destas ações e assumem um acompanhamento mais convencional – condução rítmica harmônica, com a melodia sobrando no saxofone. O modo como Nenê desenvolve sua ação indica uma espécie de ostinato por baixo da seção [A] que, como vimos, se apresenta mais “amarrada” pelo desempenho de funções específicas em cada instrumento. Em [B] Nenê acompanha o movimento geral e adota uma estratégia que remete a um samba em métrica ímpar (5/4). No exemplo abaixo, podemos observar as seções [A] e [B] em sequência.



7

T. Sx.

Pno.

Bx

Bat.

A

13

T. Sx.

Pno.

Bx

Bat.

17

T. Sx.

Pno.

Bx

Bat.



“líquida”, centrada na realização dum fraseado que preenche este espaço das notas longas, sem indicar nenhuma condução rítmica clara.

E é esta segunda abordagem que vai predominar durante o solo de saxofone, como nos mostra o exemplo abaixo.

Exemplo 17: Acompanhamento de bateria para solo de saxofone em Cinco muito (01'12'' – 01'59'') [Ex. áudio 24].

Colocamos em destaque, no exemplo acima, alguns aspectos que julgamos significativos para nossa discussão. Em vermelho e azul indicamos alguns pontos de apoio que se manifestam recorrentemente, ao longo deste trecho. É marcante nesta *performance* de Nenê

a forma como o músico enfatiza o primeiro tempo dos compassos usando o bumbo, e o fato de que, em alguns momentos, esta ação vem acompanhada de um apoio no segundo tempo<sup>284</sup> – as incidências destas ideias aparecem destacadas em vermelho. Em alguns momentos, Nenê também se apoia no preenchimento do quinto tempo do compasso para delimitar com clareza a métrica ímpar – a recorrência desta ideia aparece destacada em azul. Por fim, os destaques em amarelo apontam os momentos em que Nenê lança mão de um diálogo mais responsivo com o solista Vinícius Dorin, adotando uma abordagem mais ornamental e centrada no desenvolvimento fraseológico, independente do suporte rítmico de condução e/ou marcação<sup>285</sup>.

Se compararmos a atividade desempenhada aqui em “Cinco muito” com sua atuação em “Lindolfo”, podemos perceber que o grau de “elasticidade” diminui consideravelmente. A sensação de um efeito “sanfonado” que comentamos em relação à duração dos compassos em “Lindolfo” não se replica aqui em “Cinco muito”. Deste modo sua atuação aqui se manifesta de maneira mais “sólida”, mesmo quando o músico orienta sua ação para uma abordagem mais ornamental, abrindo mão de um suporte rítmico iterativo – na condução ou marcação. Com efeito, percebemos que seu fraseado aqui permanece mais centrado numa única pulsação (colcheias), dado que contrasta com nossas observações em “Lindolfo”, quando notamos uma variedade maior de pulsos subjacentes ao desenvolvimento de suas ideias.

Nossa hipótese é de que suas abordagens, em termos de fraseado, são ajustadas conforme dois aspectos (ou restrições) centrais que operam sobre sua prática: o andamento e a métrica<sup>286</sup> da música. Em relação ao andamento, há de fato uma questão de ordem prática: na medida em que os “espaços” entre os tempos são “maiores” (andamentos lentos), as possibilidades de subdivisões e preenchimento destes “espaços” são inúmeras; por outro lado quando a “compressão” ou “aproximação” dos tempos (andamentos rápidos) tende a restringir

<sup>284</sup> Estes pontos de apoio são o que Fred Lerdahl e Ray Jackendoff denominam como acento métrico. Segundo os autores, a estrutura métrica é composta por três tipos de acento: 1) o acento fenomenal (*phenomenal accent*); 2) o acento estrutural (*structural accent*); e 3) o acento métrico (*metrical accent*). O primeiro tipo é descrito pelos autores como “qualquer evento na superfície musical que gere ênfase ou realce um momento no fluxo musical”. O segundo tipo os autores caracterizam como um acento gerado a partir dos pontos de gravidade melódicos/harmônicos de uma frase musical ou seção. Já o acento métrico é entendido como “qualquer batida (*beat*) que é relativamente forte em seu contexto métrico” (LERDAHL e JACKENDOFF, 1983: 17).

<sup>285</sup> Quando nos referimos às noções de condução e marcação rítmica, estamos falando sobre funções iterativas que estão na base fundamental da *performance* de bateria. À condução associamos o tipo de evento que frequentemente ocorre nos pratos e no chimbau; já à marcação é comum associarmos aquilo que se toca com os pés no bumbo ou no chimbau. Ambas são ações repetitivas diretamente relacionadas à manutenção do tempo e a suas subdivisões.

<sup>286</sup> Adotamos como definição a noção de métrica designada pelos autores Lerdahl e Jackendoff (1983: 17), para quem a estrutura métrica representa “um padrão hierárquico e regular de batidas, ao qual um ouvinte relaciona os eventos musicais” (The regular, hierarchical pattern of beats to which the listener relates musical events).

estas mesmas possibilidades de subdivisões, isso pode limitar a variedade de disposições rítmicas empregadas na construção do fraseado.

Em relação à métrica nos parece que a questão é outra, ainda que esta também seja afetada pelo andamento. Neste caso estamos falando de maneira mais específica em relação à sua execução em métricas ímpares, entendendo estas em contraste às estruturas métricas mais convencionais – binária e quaternária. No exemplo acima, destacamos em caixas azul e vermelho alguns pontos de apoio ou acentos métricos (LERDAHL e JACKENDOFF, 1983) que dão suporte ao fraseado e ao mesmo tempo delimitam a estrutura métrica. Em especial, notamos que o músico acentua recorrentemente o primeiro e o quinto tempo dos compassos. A recorrência no uso deste tipo de suporte, tal como um apoio na manutenção da métrica, sugere uma restrição neste contexto que não aparece nas situações em que Nenê atua sobre estruturas binárias e quaternárias. Ou seja, ainda que Nenê não se apoie sobre suportes como a condução e/ou a marcação rítmica constantes, o músico acomoda em seu fraseado elementos que fornecem uma base “sólida” e funcional ao mesmo tempo em que dialoga com a improvisação do solista.

Antes de finalizarmos este capítulo, consideramos adequado fazermos um breve resumo de alguns pontos trabalhados aqui.

Destacamos, no início deste quarto capítulo, nossa intenção de detalhar três indicadores presentes na *performance* de Nenê: a sonoridade, seu *groove* ou balanço, na manipulação de ritmos brasileiros, e seu fraseado.

Em relação à sonoridade particular construída e manifestada através de sua atuação, destacamos sua concepção de afinação ajustada conforme uma tétrede de Sib, com os tambores em geral afinados de forma mais aguda; falamos sobre seu toque e a incidência deste no timbre e na afinação, isto é, a relação entre intensidade e afinação – quanto mais forte o toque menos precisa a expressão da frequência afinada; falamos sobre suas escolhas de prato e a forma como o músico explora seus diferentes timbres – a borda dos pratos, uso de rebites, escolha de pratos de som “seco” e definido; e falamos de sua predileção por ajustar a afinação da caixa mais para o grave, mantendo com frequência a esteira da pele de resposta menos tencionada.

Em relação ao *groove* e ao modo como o músico trabalha com os ritmos brasileiros em sua prática, debatemos duas abordagens possíveis que coabitam sua atuação, tratando-as como o paradigma da adaptação dos ritmos brasileiros para a bateria e sua forma alternativa que se aplica em diversos casos na prática de Nenê. Designamos estes modelos como abordagem “representativa” – ligada a um tipo de adaptação mimética dos instrumentos de percussão na bateria – e abordagem “significativa” – ligada a formas mais veladas de incorporar

os ritmos brasileiros, a percussão e suas evidências na bateria. Na tentativa de esclarecer estas abordagens, falamos em representação do universo percussivo na *performance* de bateria para o modelo “adaptativo”, e mencionamos a criação significativa de realidades sonoras novas, a partir dos ritmos brasileiros no modelo “significativo”.

Já em relação ao seu fraseado, indicamos que suas diferentes disposições de ação – adoção de uma *performance* mais funcional ou mais ornamental – se refletem diretamente na maneira como o músico improvisa e interage, tanto em relação a uma melodia previamente conhecida, quanto na perspectiva de um diálogo com um possível solista que improvisa sobre uma estrutura composicional previamente concebida. Retomamos, neste último indicador, questões como a orientação de sua atuação para uma *performance* mais “líquida”, que associamos a uma abordagem mais ornamental, e seu contrapeso, a *performance* orientada para uma rítmica mais “sólida”, associada a uma disposição mais funcional. Ainda em relação a estas diferentes orientações, procuramos conectá-las às diferentes relações que Nenê estabelece com a métrica em sua atuação.

Por fim gostaríamos de registrar um breve comentário acerca da relação composição-*performance* que se encontra aglutinada em sua atividade artística, para pontuar que só podemos compreender sua atuação como intérprete (baterista), no contexto de seus trabalhos autorais, se levarmos em consideração a relação intrínseca que a atividade performática mantém com sua ação no campo da composição. Como vimos, ao longo deste capítulo, grande parte de suas elaborações no instrumento é orientada pela composição e pela abertura desta em relação à inserção da bateria no processo criativo. É fundamental acentuarmos sua posição de liderança, especialmente no ambiente do trio, onde se constituíram relações de confiança e afinidades que, conjugadas com as propostas criativas manifestadas em seu repertório autoral, contribuem positivamente no estabelecimento das condições objetivas de experimentação e aplicação das ideias que efetivamente lhe interessam. E isso decorre do fato de que neste contexto Nenê se encontra na posição de indicar os caminhos estéticos adotados pelo trio, dado que lhe confere alto grau de liberdade expressiva na posição que ocupa como instrumentista.

## Considerações finais

Quando abrimos o presente trabalho, comentamos nosso desconforto em relação aos discursos produzidos em torno de uma “voz própria”, individual, perseguida de diferentes formas por diferentes artistas. Localizamos esta ideia da “voz própria” no centro de nosso debate sobre a identidade musical e estilo no microcosmo dos bateristas, e a ela adicionamos a ideia de fabricação de um “nome próprio”, assegurado por uma reputação.

Em seguida, debatemos o caso particular de Nenê, pensando sua “voz” e “nome” próprios. Procuramos articular a noção de identidade musical, que como vimos no primeiro capítulo é parte de um processo continuado não essencial, com os dados e discussões empreendidos em nosso estudo de caso.

Com efeito, constatamos que a tal “voz própria” individual, presente na prática de instrumentistas, é mais compartilhada do que os discursos fazem supor, ou seja, é ela socialmente fabricada. Procuramos também articular com nosso estudo de caso a noção de que a identidade musical individual é construída, moldada e modificada através da experiência musical, pensando-a também como um processo continuado. Foi isso que notamos nos diferentes “Nenês” que visitamos desde Hermeto Paschoal e Egberto Gismonti até as diferentes configurações de seu trio nos anos 2000: um intérprete e compositor dinâmico, em estado permanente de transformação.

Falamos, também, sobre a constituição da identidade musical de bateristas a partir de aspectos como a sonoridade, o *groove* e o fraseado. Em seguida, nos dedicamos a um exame mais detalhado da manifestação destes indicadores na atividade musical desempenhada por Nenê, apontando as particularidades manifestadas por estes dados em sua atuação, e como estes aspectos foram se construindo e se transformando, ao longo de sua trajetória. Ou seja, como tais indicadores contribuíram no processo de construção de sua identidade musical.

Falamos, também, sobre estilo. E, ao discutir esta noção, procuramos operar algumas distinções importantes: as escalas de observação – micro e macrocontextual; as ideias de estilo e gênero musical e; as relações entre estilo e identidade. Constatamos que, em se tratando de estilo numa perspectiva macrocontextual, a noção de “estilo” se confunde com a noção de gênero musical – é comum estes termos, ou sistemas classificatórios, serem usados como sinônimos. Em relação ao estilo tomado à escala microcontextual, i.e., ao nível do indivíduo, percebemos que a noção de estilo se confunde com a perspectiva de identidade musical, tal qual a pensamos em relação à singularidade de um intérprete. Deste modo

constatamos também que, à escala individual, os termos estilo e identidade frequentemente são tomados como sinônimos. Neste caso, procuramos operar minimamente uma diferenciação e concluímos que estilo e identidade musical se distinguem, na medida em que o estilo, à escala do indivíduo, é determinado por regras e restrições operadas pelo gênero (ou campo) em que o sujeito atua, enquanto a identidade musical do sujeito transcende as fronteiras simbólicas dos gêneros.

Ao falarmos do estilo à escala do indivíduo, mobilizamos o hábito (ou recorrência), como um dado central, e aqui novamente constatamos quão imbricadas são as ideias de estilo e identidade musical, pois já havíamos aventado o fato de que a identidade se constitui pela recorrência de si. Em todo caso, ao trazermos à tona o hábito na discussão de estilo, traçamos um paralelo com o conceito de *habitus* e a noção de disposição pessoal que, no terceiro capítulo, nos forneceram subsídios para produzir um retrato social do sujeito Realcino Lima, ora conhecido como o compositor e baterista Nenê.

Aqui falamos sobre o sujeito – músico, compositor, professor, pai, amigo – que atravessou e experimentou diferentes tempos e espaços de socialização. Iluminamos alguns momentos de sua trajetória, tentando identificar nesta as marcas de disposições incorporadas ao longo de sua vida, que eventualmente foram mobilizadas, em momentos específicos que procuramos articular, tanto com decisões relativas ao seu percurso (o modo como agiu, em tais circunstâncias), quanto em situações-chave em sua *performance* musical.

Por fim, falamos de sua atividade musical, sua prática artística que inclui a *performance* no instrumento bateria, tanto quanto a composição. Este foi o assunto de fundo que mobilizou a economia de nossos esforços, ao longo de todo este trabalho. Se no início, quando da formulação desta pesquisa, nos propusemos um debate a partir do incômodo relativo aos discursos em torno da “voz própria” que relatamos na apresentação do trabalho, é porque pretendíamos investigar por que a prática musical em determinados sujeitos atinge um estado tal de diferenciação que se torna modelo de referência, convertendo-se numa prática *sui generis*. Vinculamos tal observação à hipótese da composição como atividade (ou estratégia) desempenhada por bateristas, no afã de “encontrar”, ou melhor “fabricar” sua “própria voz” e consolidar seu “próprio nome”, atrelando-os a uma *performance* musical que se constitui como *sui generis* no instrumento bateria. Não podemos confirmar esta hipótese. Pelo menos não em termos gerais, i.e., não podemos generalizá-la.

Entretanto, a projeção desta hipótese é central para a compreensão do objeto de pesquisa detalhado em nosso estudo de caso – Nenê e sua prática artística. Em seu caso particular, pudemos constatar a centralidade da composição no processo de construção de sua



*performance sui generis* na bateria, de modo que podemos afirmar que a compreensão de sua atuação na bateria está intimamente ligada à sua atividade como compositor. Podemos afirmar que a compreensão de sua trajetória artística passa necessariamente pela compreensão de seu engajamento na atividade composicional. É possível afirmar, também, que o entendimento de sua atividade musical depende de observações e projeções interpretativas, a partir de sua trajetória como indivíduo, i.e., sua “vida fora de campo” como nos fala Lahire (1998, 2004). Ou seja, o exame das suas disposições e inclinações pessoais, incorporadas em diferentes tempos e espaços de socialização – a vida familiar, a atuação profissional, as relações e experiências artísticas, os projetos pessoais – e mobilizadas por diferentes razões e circunstâncias, pode e deve ser incorporado às análises interpretativas que projetamos sobre sua *performance*. Só é possível compreendermos a constituição de sua *performance sui generis* se levarmos em consideração este escopo mais amplo de indicadores. Do contrário, nossa compreensão permanece incompleta, em estado preconceitual, limitada ao plano da intuição e do afeto.

Assim, nos parece adequado afirmar que é justamente isso que os discursos ordinários em torno da “voz própria” omitem por força do hábito: ao falar sobre a necessidade imperativa de uma “descoberta”, que já adequamos como “fabricação”, estas falas desconsideram a existência (ou inexistência) de disposições individuais que facilitam (ou bloqueiam) os processos de “construção” desta “voz própria”, que nada mais é do que a própria identidade musical projetada no estilo individual. E isto nos leva, no mínimo, a refletir sobre a problemática de uma estratégia amplamente difundida no ensino e aprendizagem de música, em especial na música popular, e sua relação com a tradição improvisatória do *jazz*, em que impera a norma ou paradigma que prega as ações de imitar-assimilar-inovar (BERLINER, 1994) como forma de projetar uma singularidade expressiva, tal qual aventamos no início deste texto em nossa apresentação.

Parece-nos que esta norma, por não levar em consideração as disposições e apetências pessoais, nos processos individuais de aprendizado, generaliza a construção da expressão artística do indivíduo e esquece (ou omite) o fato de que “incorporar” ou “assimilar” elementos musicais contidos na musicalidade do outro (os modelos), a partir da imitação repetitiva, significa mobilizar disposições pessoais de ação, sentimento e pensamento, como nos diz Lahire (1998, 2004), que não necessariamente estão disponíveis a todos. Isto é, os meios para a plena concretização da “inovação” não estão disponíveis para todos os atos de “imitação”, “incorporação” e “assimilação”, designados na estratégia que costuma ser repetida à exaustão. E nos parece que é da incompreensão deste ajuste fino, entre os “meios” e os “fins”,

que faz surgir a pasteurização e aflorar a frustração entre jovens músicos que não encontram seu “lugar ao sol”.

Por fim, um breve comentário sobre a atualidade de nosso trabalho, no tempo presente, e que nos surge com certo incômodo: é preciso deixar claro que nossa pesquisa foi realizada tendo em vista uma prática musical muito própria do século XX, isto é, falamos da fabricação de estilo e identidade musical, tendo em vista processos de ensino e aprendizagem muito “ancorados” na experiência musical *in loco*, que se dão (ou se davam) pela frequência em shows, ensaios, gravações, e pela fruição muitas vezes depositada em suportes como LP e CD; experiências de cultivo e aquisição de conhecimento que se dão (ou se davam) no encontro e nas negociações com a diversidade e a alteridade. Já este trabalho foi produzido ao longo de um tempo marcado por profundas transformações, nos modos de produção, consumo e aprendizado de música, que certamente vão exigir novos olhares e novas ferramentas de análise. A música e os músicos de hoje se transformam de forma muito acelerada: o som (música) é muito apreciado em conjunto com a imagem (vídeo); a aprendizagem remota é um fato; a escuta randômica apartada do contexto (disco – CD ou LP) é uma norma. Enfim, gostaríamos de ressaltar que a validade das discussões que empreendemos, para os modos contemporâneos de fazer e experimentar música, se encontra na capacidade de adaptarmos e atualizarmos nossas próprias reflexões para condições contextuais que se apresentem em nosso horizonte.

## Referências bibliográficas

- BAHIANA, Ana Maria. Música Instrumental: o caminho da improvisação à brasileira. NOVAES A. (org.). In: **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005. 488p
- BARSALINI, Leandro. *As sínteses de Edison Machado: um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria*. 2009. 172p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Modos de execução da bateria no samba*. Campinas, 2014. 240p. [Tese] – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- BENSON, Bruce Ellis. **The improvisation of music dialogue: a phenomenology of music**. Cambridge. Cambridge University Press, 2003. 200p
- BERGAMINI, Fabio. *Marcio Bahia e a “Escola do Jabour”*. Campinas, 2014. 144p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- BERLINER, Paul. **Thinking in jazz: the infinite art of improvisation**. Chicago. The University of Chicago Press, 1994. 883p
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006 pp. 183-191.
- \_\_\_\_\_. Os três estados do capital cultural. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (Org.). **Escritos de educação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998 pp. 71-79.
- CASACIO, Lucas Baptista. *Helcio Milito: levantamento histórico e estudo interpretativo*. Campinas, 2012. 132p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- \_\_\_\_\_. *A bateria no Concerto Carioca nº2 de Radamés Gnattali – um estudo interpretativo*. Campinas, 2017. 339p. [Tese] – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- CIRINO, Giovanni. *Narrativas musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira*. São Paulo, 2005. 273p. [Tese] – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- COOK, Nicholas. **Music: a very short introduction**. Oxford: Oxford University Press, 1998. 143p.
- \_\_\_\_\_. **Beyond the score: music as performance**. Oxford: Oxford University Press, 2013. 458p.
- \_\_\_\_\_. Music as performance. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (Edit). **Cultural study of music: a critical introduction**. Nova York: Routledge, 2003 pp 204-214.
- COOPER, Grosvenor; MEYER, Leonard. **The rhythmic structure of music**. Chicago: University of Chicago, 1960. 212p

COSTA, Rogério. **Música errante: o jogo da improvisação livre**. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2016. 280p

\_\_\_\_\_. A improvisação livre não é lugar de práticas interpretativas. *Revista Debates*, Rio de Janeiro: UNIRIO, n. 20, p. 177-187, mai. 2018.

DIAS, Guilherme Marques. *Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)*. Campinas, 2013. 198p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

EZEQUIEL, Carlos. *Aplicando polirritmia e métricas ímpares aos ritmos brasileiros: estudos sobre samba e baião*. Salvador, 2014. 34p. Dissertação (Mestrado profissional em música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia.

FABBRI, Franco. **Browsing music spaces: categories and musical mind**. In: 3rd British Musicological Societies Conference, 1999. Arquivo em formato PDF disponível em: <https://www.tagg.org/others/ffabbri9907.html> (consultado em: 07/01/2019)

\_\_\_\_\_. **A theory of musical genres: two applications**. In: *Popular Music Perspectives*, 1981. Arquivo em formato PDF disponível em: <https://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html> (consultado em: 07/01/2019)

FAVERY, Gilberto Alves. *O idiomatismo musical de Dom Um Romão: um dos alicerces da linguagem do sambajazz na bateria*. Campinas, 2018. 273p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

FELLEZS, Kevin. Emergency! Race and Genre in Tony Williams's Lifetime. *Jazz Perspectives*: Taylor and Francis 2:1, 1-27, 2008.

FRITH, Simon. Music and identity. In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul (Edit). **Questions of cultural identity**. Londres: Sage Publications, 1996 pp 108-127.

\_\_\_\_\_. **Performing rites: on the value of popular music**. Cambridge: Harvard University Press, 1996. 352p

GALVÃO, Christiano. *Adaptação, interpretação e desenvolvimento do baião na bateria no âmbito da música instrumental brasileira: reflexões sobre processos de aprendizagem*. Rio de Janeiro, 2015. 188p. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

GARANHÃO, Carlos Eduardo Sueitt. *A bateria de Cleber Almeida: adaptação de gêneros musicais nordestinos para o contexto da música do Trio Curupira*. Campinas, 2019. 208p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

GODLOVITCH, Stan. **Musical performance: a philosophical study**. Nova York: Routledge, 1998. 172p

GOODMAN, Dave. *Tony Williams' drumset ideology to 1969: synergistic emergence from an adaptive modeling of feel, technique and creativity as an archetype for cultivating originality in jazz drumset performance studies*. Sydney, 2011. 491p. [Tese] – Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney.

GOMES, Sergio. **Novos caminhos da bateria brasileira**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008. 108p

KRAMER, Jonathan D. **Postmodern music, postmodern listening**. Nova York: Bloomsbury Academic, 2016. 372p.

LAHIRE, Bernard. **Homem plural: os determinantes da ação**. Petrópolis: Editora Vozes, 2002. 231p

\_\_\_\_\_. **Retratos Sociológicos: disposições e variações individuais**. Porto Alegre: Artmed, 2004. 344p

\_\_\_\_\_. O singular plural. **Cadernos do Sociofilo**, Rio de Janeiro: IESP.UERJ, n.4, 2013. Disponível em: <<http://sociofilo.iesp.uerj.br/cadernos>>. Acesso em: 25/10/2017

\_\_\_\_\_. Do homem plural ao mundo plural. **Análise Social**, Lisboa: Revista do Instituto de Ciências Sociais, n.202, XLVII, pp 195-208, 2012. Entrevista concedida a Sofia Amândio. Disponível em: <[http://analisesocial.ics.ul.pt/?page\\_id=509](http://analisesocial.ics.ul.pt/?page_id=509)>. Acesso em: 25/02/2019

\_\_\_\_\_. Patrimônio de disposições: para uma sociologia em escala individual. (In): **Dossiê Bernard Lahire**. VISSER, Ricardo e JUNQUEIRA, Lília (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017. 374p

LARUE, Jan. **Guidelines for style analyses**. Segunda edição. Michigan: Harmonie Park Press, 1992. 286p

LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. **A generative theory of tonal music**. Cambridge: MIT Press, 1983. 368p

LIMA, Realcino (Nenê). **A bateria brasileira no século XXI**. Edição do autor. São Paulo, 2008. 56p

\_\_\_\_\_. **Ritmos do Brasil para bateria**. São Paulo: Trama Editorial Ltda., 1999.

\_\_\_\_\_. **Brazilian rhythms by Nene: drums & percussion**. Paris: Zurfluh, 1989.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Guilherme Marques. Registro em áudio transcrito pelo autor. São Paulo, 21 09 2011.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Guilherme Marques. Registro em áudio transcrito pelo autor. São Paulo, 06 10 2016.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Guilherme Marques. Registro em áudio transcrito pelo autor. São Paulo, 06 04 2017.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Guilherme Marques. Registro em áudio transcrito pelo autor. São Paulo, 24 09 2018.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Guilherme Marques. Registro em áudio transcrito pelo autor. São Paulo, 29 10 2019.

MAMMI, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. In: **Novos Estudos CEBRAP**, v. 34, p.63-70, 1992.

MANN, Thomas. **Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo**. Trad. Herbert Caro. São Paulo: Companhia da Letras, 2015.

MARANGONI, Gilberto. Anos 1980, década perdida ou ganha? *Desafios do desenvolvimento*, Brasília: IPEA, 72, 2012. Disponível em:

<[http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com\\_content&id=2759:catid=28&Itemid=23](http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&id=2759:catid=28&Itemid=23)>. Acesso em: 01/08/2019.

MARQUES, Guilherme; HASHIMOTO, Fernando. A performance singular do baterista Nenê na música Alexandre, Marcelo e Pablo. In: ANAIS DO I CONGRESSO BRASILEIRO DE PERCUSSÃO, 2017, UNICAMP. *A pesquisa sobre percussão no Brasil: trajetória e novos desafios*. Campinas: IA/UNICAMP, 2017, pp 275-286.

\_\_\_\_\_. Estudo sobre a adaptação de ritmos nordestinos à bateria na performance de Airto Moreira. Revista Debates, Rio de Janeiro: UNIRIO, n. 21, p. 80-106, nov. 2018.

\_\_\_\_\_. Ritmos brasileiros na bateria: significação pela transubstanciação. In: ANAIS DO II CONGRESSO BRASILEIRO DE PERCUSSÃO, 2019, UFMG. *Desafios da percussão na academia brasileira: entre a tradição e a contemporaneidade*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2019, pp 275-286.

MENEZES, Enrique Valarelli. *A música tímida de João Gilberto*. São Paulo, 2012. 140p. Dissertação (Mestrado em música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

MEYER, Leonard B. **Style and music: theory, history, and ideology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989. 376p

MICHAELSEN, Garrett. **Analyzing musical interaction in jazz improvisations of the 1960s**. Bloomington, 2013. 266p. Tese. Jacobs School of Music, Indiana University.

MIDDLETON, Richard. Music studies and the idea of culture. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (Edit). **Cultural study of music: a critical introduction**. Nova York: Routledge, 2012 pp 01-14.

MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. *Um coração futurista: desconstrução construtiva nos processos composicionais de Egberto Gismonti na década de 1970*. Campinas, 2016. 234p. [Tese] – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

MONSON, Ingrid T.. **Saying something: jazz improvisation and interaction**. Chicago: The University of Chicago Press, 1996. 253p

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001. 370p.

PELLON, Oscar Luiz Werneck (Bolão). **Batuque é um privilégio**. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 2003. 154p

PIEDADE, Acacio Tadeu de C. Piedade, Acácio Tadeu de C. Brazilian Jazz and Friction of Musicalities. In: Jazz Planet, E. Taylor Atkins (ed.). Jackson: University Press of Mississippi, 2003, pp. 41-58.

PIMENTEL, Lucas. *Brazilian rhythms on the drum set: stylizations of baiao, frevo and maracatu by drummers Airto Moreira, Nene and Marcio Bahia*. Louisville, 2019. 67p. Dissertação (Mestrado em Música) – University of Luisville

PRESSING, Jeff. Psychological constraints on improvisational expertise and communication. In: NETTL, Bruno; RUSSELL, Melinda (Org.). **In The Course of Performance: studies in**

**the world of musical improvisation**. Chicago. The University of Chicago Press, 1998 pp. 47-67.

PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

ROCCA, Edgar. **Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão**. EBM Europa. 1986. 80p

ROHOLT, Tiger C. **Groove: a phenomenology of rhythmic nuance**. Nova York. Bloomsbury Academic, 2014. 175p

SANITÁ, Luiz Guilherme. *A trajetória musical do baterista Wilson das Neves*. Campinas, 2018. 163p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas,

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. Tradução Eduardo Seicman – 3. Ed. 2 reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. 272p

SCHUTZ, Alfred. Making music together: a study in social relationship. In: Avid Brodersen (ed.), **Alfred Schutz: collected papers II (Studies in Social Theory)**. The Hague, Nijhoff, 1964 pp. 159-178.

SILVA, Raphael Ferreira da. O contexto de improvisação em música popular instrumental sob uma perspectiva sistêmica. **Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música**, v. 23, n. 2, p. 9-29, ago. 2017. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2017b2301>

\_\_\_\_\_. *Improvisação e interação na “Escola Jabour”*. Campinas, 2016. 292p. [Tese] – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

\_\_\_\_\_. *A construção do estilo de improvisação de Vinícius Dorin*. Campinas, 2009. 147p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014 pp. 73-102.

SMITH, Chris. A sense of the posible: Miles Davis and the semiotics of improvised performance. In: NETTL, Bruno; RUSSELL, Melinda (Org.). **In The Course of Performance: studies in the world of musical improvisation**. Chicago. The University of Chicago Press, 1998 pp 261-289

STEIN, Leon. **Structure and Style: the study and analysis of musical forms**. Evanston: Summy-Birchard Company. 1962. 266p

TROTTA, Felipe C. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. In: **Ícone** (on line) v. 10, p.1-12, 2008.

WEINBERG, Norman. Guidelines for drumset notation. **Percussive Notes (PAS)**, p. 15-26, Jun. 1994

WODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014 pp. 7-72.

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. São Paulo, 2002. 335p. [Tese] – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

VILELA, Ivan. Nada ficou como antes. In: **Revista USP** (on line) v. 87, p.14-27, 2010.

## **Bibliografia Consultada**

BAILEY, Derek. **Improvisation: its nature and practice in music**. Cambridge: Da Capo Press, 1993. 148p.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 465p.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. 278p.

\_\_\_\_\_. **O mal-estar da pós-modernidade**. Trad. Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. 272p.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978. 360p

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto. Trad. Fausto Borém. **Per Musi – Revista Acadêmica de Música**. Belo Horizonte, n. 14, pp. 05-22, 2006.

\_\_\_\_\_. Fazendo música juntos ou improvisação e seus pares. Trad. Fausto Borém. **Per Musi – Revista Acadêmica de Música**. Belo Horizonte, n. 16, p. 07-20, 2007.

COPLAND, Aaron. **Como ouvir e entender a música**. Rio de Janeiro: Ed. Artenova, 1974. 177p

ECO, Humberto. **Como se faz uma tese**. Trad. Gilson Cesar Cardozo de Souza. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010. 174p

\_\_\_\_\_. **Obra Aberta**. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010. 284p

HASHIMOTO, Fernando Augusto de Almeida. **Variations on two rows for percussion and strings by Eleazar de Carvalho: a critical edition and study**. 2008. 217p. Tese (Doutorado em Música). The City University of New York, New York 2008.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Edições Loyola, 1992. 349p.

HOBSBAWM, Eric J. **História social do jazz**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1990. 379p



Lagostera, Ana; Ceccotti, Heloisa Maria; Vicentini Regina Aparecida Blanco. **Teses e Dissertações da Unicamp**: diretrizes para normalização do documento impresso e eletrônico. SBU – Sistema de bibliotecas da Unicamp. Campinas, 2005. 95p

MAMMI, Lorenzo. João Gilberto e o Projeto Utópico da Bossa Nova. **Novos Estudos CEBRAP**, nº 34, p. 63-70, 1992.

MONSON, Ingrid T.. George Russel, John Coltrane, and Modal Jazz. In: NETTL, Bruno; RUSSELL, Melinda (org.). **In The Course of Performance: studies in the world of musical improvisation**. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. 413p

NETTL, Bruno. An art neglected in scholarship. In: NETTL, Bruno; RUSSELL, Melinda (Org.). **In The Course of Performance: studies in the world of musical improvisation**. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. 413p

PACZYNSKI, Georges. **Une histoire de la batterie de jazz – Tome 3: Elvin Jones, Tony Williams, Jack DeJohnette: les racines de la modernité**. Paris: Outre Mesure, 2005. 352p

PELLON, Oscar Luiz Werneck (Bolão). A Bateria. **Músicos do Brasil: uma enciclopédia**, 2009

RILEY, John. **The Art of Bop Drumming**. Manhattan Music Inc. 1994. 80p

\_\_\_\_\_. **Beyond Bop Drumming**. Manhattan Music Inc. 1997. 80p

\_\_\_\_\_. **The Jazz Drummer's Workshop: advanced concepts for musical development**. USA: Modern Drummer Publications, Inc. 2004. 64p

RODRIGUES, André Figueiredo. **Como elaborar referência bibliográfica**. São Paulo: Humanitas, 2008

\_\_\_\_\_. **Como elaborar citações e notas de rodapé**. São Paulo: Humanitas, 2009

SANTOS, Eder Rocha dos. **Zabumba moderno**. Vol. 1 Nordeste. Funcultura Pernambuco. 2005. 73p

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**. Tradução Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001. 381p

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. 385p

# Anexo 1

## (TCLE)

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

**Estilo e identidade musical: um estudo a partir de performance sul generis do baterista Nenê**

**Pesquisador responsável: Guilherme Marques Dias**  
**Número do CAAE: 18807219.4.0000.8142**

Você está sendo convidado a participar de uma pesquisa. Este documento, chamado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, visa assegurar seus direitos como participante da pesquisa e é elaborado em duas vias, assinadas e rubricadas pelo pesquisador e pelo participante/responsável legal, sendo que uma via deverá ficar com você e outra com o pesquisador.

Por favor, leia com atenção e calma, aproveitando para esclarecer suas dúvidas. Se houver perguntas antes ou mesmo depois de assiná-lo, você poderá esclarecê-las com o pesquisador. Se preferir, pode levar este Termo para casa e consultar seus familiares ou outras pessoas antes de decidir participar. Não haverá nenhum tipo de penalização ou prejuízo se você não aceitar participar ou retirar sua autorização em qualquer momento.

#### Justificativa e objetivos:

Esta pesquisa tem como finalidade investigar e discutir as formas como são construídas a identidade musical e o estilo individual na performance musical de bateria. A importância deste estudo é esclarecer estes conceitos e produzir uma ferramenta teórica/conceitual para que músicos (bateristas) interessados possam desenvolver suas potencialidades artísticas individuais.

#### Procedimentos:

Participando do estudo você está sendo convidado a:

- Responder questionário contendo perguntas envolvendo temas amplos (sua biografia pessoal: família, estudos, profissionalização) e temas específicos (sua prática artística: processos criativos, performance musical, atuação profissional). A entrevista será registrada em áudio e vídeo para posterior transcrição dos diálogos por parte do pesquisador.

#### Desconfortos e riscos:

Esta pesquisa não apresenta riscos previsíveis. De qualquer forma vale ressaltar que toda informação extraída dos diálogos será usada de forma a garantir e preservar a integridade moral, intelectual, cultural, bem como o foro íntimo exposto no depoimento.

#### Benefícios:

Esta pesquisa garante como benefício para seu participante um estudo acadêmico envolvendo sua prática artística: sua performance musical e sua poética criativa serão de análise e reflexão resultando trabalho que discute e apresenta as condições de desenvolvimento de sua individualidade expressiva no instrumento bateria e na manipulação da linguagem musical. Do ponto de vista das contribuições desta pesquisa para a comunidade, e para o conjunto das pesquisas na área, salientamos que este trabalho e sua metodologia irão contribuir diretamente para uma área recente e ainda carente, em estudos que envolvem os depoimentos de personagens centrais para história e utilização deste instrumento musical (a bateria) no Brasil.

Rubrica do pesquisador: \_\_\_\_\_

Rubrica do participante: \_\_\_\_\_

**Acompanhamento e assistência:**

A qualquer momento, antes, durante ou até o término da pesquisa, os participantes poderão entrar em contato com os pesquisadores para esclarecimentos e assistência sobre qualquer aspecto da pesquisa em danos decorrentes da pesquisa.

Os resultados da pesquisa através de sua publicação bem como eventuais artigos, textos ou trabalhos publicados decorrentes desta pesquisa serão informados e encaminhados a você.

**Sigilo e privacidade:**

Esta pesquisa envolve reflexões e estudos sobre sua prática artística. O título do presente trabalho menciona seu nome explicitamente junto a discussão teórica que será desenvolvida.

**Ressarcimento e indenização:**

Não se aplica. As entrevistas serão realizadas de acordo com sua disponibilidade, encaixando-se da melhor forma possível em sua rotina e sem onerar custos para você. Isto significa que adequaremos a realização da entrevista ao local de trabalho ou moradia do entrevistado de modo que este não seja onerado por nenhum tipo de deslocamento. Desta forma, e para todos efeitos, o entrevistado terá a garantia ao direito a indenização diante de eventuais danos decorrentes da pesquisa quando comprovados nos termos da legislação vigente.

**Contato:**

Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com os pesquisadores Guilherme Marques Dias, Rua Cardoso de Almeida, 668 apto. 25, São Paulo SP 05013-000, tel. (11) 983551345, [gmdias@hotmail.com](mailto:gmdias@hotmail.com), ou Fernando Hashimoto, Rua da Reitoria, 121 Cidade Universitária "Zeferino Vaz", Barão Geraldo - Unicamp, Campinas - SP 13083-872, tel. (19) 3521-4741, [ferhash@lar.unicamp.br](mailto:ferhash@lar.unicamp.br)

**Comitê de ética (CEP-CHS)**

Em caso de denúncias ou reclamações sobre sua participação e sobre questões éticas do estudo, você poderá entrar em contato com a secretaria do Comitê de Ética em Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais (CEP-CHS) da UNICAMP das 08h30 às 11h30 e das 13h00 às 17h00 na Rua Bertrand Russell, 801, Bloco C, 2º piso, sala 05, CEP 13083-865, Campinas - SP; telefone (19) 3521-8936 ou (19) 3521-7187; e-mail: [cep-chs@reitoria.unicamp.br](mailto:cep-chs@reitoria.unicamp.br)

**O Comitê de Ética em Pesquisa (CEP).**

O papel do CEP é avaliar e acompanhar os aspectos éticos de todas as pesquisas envolvendo seres humanos. A Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP), tem por objetivo desenvolver a regulamentação sobre proteção dos seres humanos envolvidos nas pesquisas. Desempenha um papel coordenador da rede de Comitês de Ética em Pesquisa (CEPs) das instituições, além de assumir a função de órgão consultor na área de ética em pesquisas

**Consentimento livre e esclarecido:**

Após ter recebido esclarecimentos sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, potenciais riscos e o incômodo que esta possa acarretar, aceito participar:

Realcino Lima Filho (Nenê)



Data: 18/10/2019.

(Assinatura do participante)

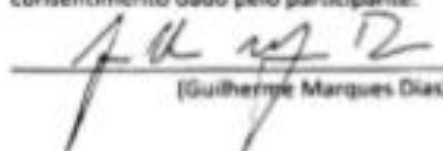
**Responsabilidade do Pesquisador:**

Asseguro ter cumprido as exigências da resolução 510/2016 CNS/MS e complementares na elaboração do protocolo e na obtenção deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Asseguro, também, ter explicado e fornecido uma via deste documento ao participante.

Rubrica do pesquisador: 

Rubrica do participante: 

Informo que o estudo foi aprovado pelo CEP perante o qual o projeto foi apresentado e pela CONEP, quando pertinente. Comprometo-me a utilizar o material e os dados obtidos nesta pesquisa exclusivamente para as finalidades previstas neste documento ou conforme o consentimento dado pelo participante.

 \_\_\_\_\_ Data: 18/10/2018.  
(Guilherme Marques Dias)

Rubrica do pesquisador



Rubrica do participante



18/10/2018

Página 4 de 4

## **Anexo 2**

### **(Grade teórica para elaboração de entrevistas semiestruturadas com Realcino Lima Filho, o Nenê)**

As questões que seguem abaixo não constituem as entrevistas em si. Estas serão montadas a partir das matrizes socializadoras que aparecem aqui, compondo um roteiro de diálogo amplo que deverá permear cada uma das entrevistas num universo abrangente de temas e interesses. A estruturação das entrevistas 2, 3 e 4 dependerá diretamente dos resultados obtidos com a análise da entrevista 1. Consequentemente os resultados da entrevista 2 determinarão a estrutura da entrevista 3, assim como os resultados desta determinarão a estrutura da entrevista 4.

Matrizes socializadoras:

#### **Familiar**

No que se refere à esfera FAMILIAR, nossa intenção é traçar um perfil da sua formação musical, identificar se no ambiente de sua infância e juventude havia uma situação favorável para o desenvolvimento de uma inclinação artística; revelar e classificar a estrutura familiar, em diferentes momentos de sua trajetória, e apontar possíveis conexões entre esta estrutura e sua atividade artística.

#### **QUESTÕES:**

- 1) Fale sobre sua iniciação musical?
- 2) Qual a importância de sua família neste processo (iniciação musical)?
- 3) Você tem (ou teve) familiar(es) ligado(s) a alguma atividade artística? Qual a importância deste fato para sua relação com a música?
- 4) Fale um pouco sobre seu ambiente familiar. A estrutura familiar. Sua proximidade com a família. Me interessa sobretudo saber do estímulo familiar (ou não) para o desenvolvimento da atividade artística e o estímulo (ou não) para a criatividade de um modo geral.
- 5) Vc considera sua infância e juventude fases propícias ao desenvolvimento de sua criatividade (num sentido amplo do termo)?

- 6) Como vc observa as transformações de suas relações familiares ao longo de sua vida (infância, juventude, fase adulta e hj em dia)?
- 7) De que forma vc observa a relação entre sua família e a atividade artística que o consagrou (música)?
- 8) Muitos músicos se dizem “escolhidos” pela música. Como vc vê esta “escolha” da/pela música? Isso se aplica à sua história de vida?

## **Profissional**

Na esfera PROFISSIONAL do entrevistado, nosso interesse é revelar sua trajetória desde sua iniciação profissional chegando ao estágio atual de sua carreira para destacar seus principais trabalhos; lançar luz sobre personagens marcantes e decisivos que transformaram sua carreira; detalhar sua atuação como intérprete, compositor e acompanhante; colocar em questão possíveis decisões relativas a aspectos mercadológicos e financeiros que impulsionaram ou mudaram rumos em sua trajetória; detalhar a construção de seu papel como líder de seu próprio grupo, revelando a mudança de uma bem-sucedida carreira como acompanhante para uma nova fase assumindo novas responsabilidades; detalhar e discutir sua discografia autoral e; discutir sobre as razões que o levaram a deixar o Brasil entre o início dos anos 1980 e o início dos anos 1990 para morar e trabalhar em Paris, revelando a importância dessa época para sua trajetória profissional.

### **QUESTÕES:**

- 1) Fale sobre o início de sua carreira (os primeiros trabalhos com música, os estilos, a situação geral do início da profissionalização).
- 2) Fale sobre a mudança para SP vindo do RS em termos de perspectiva profissional.
- 3) Fale sobre sua atuação profissional em SP nos anos 1960 e 1970.
- 4) Fale sobre seus principais trabalhos como músico acompanhante – Egberto/Hermeto.
- 5) Fale sobre sua mudança para Paris. Quando foi? Quais foram as razões? Como foi esta experiência do ponto da atuação profissional?
- 6) Como vc avalia o equilíbrio entre manter uma carreira autoral (com certo grau de autonomia) e atuar como músico acompanhante? (financeiramente, esteticamente, do ponto de vista da experiência de vida....)
- 7) Como vc observa este equilíbrio em sua trajetória?

- 8) Como surgiu o interesse em gravar seus próprios discos, formar e manter seus próprios grupos? Como vc avalia o impacto disso em sua carreira?
- 9) Fale sobre sua discografia. Quantos e quais discos são? Em que ano foram lançados?
- 10) Fale sobre a retomada de sua carreira no Brasil após o período na França.
- 11) Como vc avalia sua atuação profissional no momento? Que planos vc faz para o futuro em relação à sua atuação?

## Artística

Na esfera ARTÍSTICA, nosso interesse é apontar suas inclinações estéticas e discutir conteúdos musicais específicos relativos à sua prática como instrumentista (escolhas e decisões presentes em sua *performance*), e a sua prática como compositor (escolhas e decisões presentes em suas músicas); discutir e apontar dentre sua vasta produção musical aquilo que é mais relevante, e portanto merecedor de transcrição e análise para construção de nossa pesquisa; revelar possíveis conexões com outras formas de expressão artística (teatro, dança, artes plásticas, etc.), e verificar o grau de importância e/ou influência destas para possíveis transformações objetivas em sua prática artística e; colocar em perspectiva sua visão de arte para eventualmente revelar de que forma tal visão é determinante para sua trajetória tendo em vista o passado (como foi?), o presente (como é?) e o futuro (como será?).

## QUESTÕES

- 1) Fale sobre sua relação com a atividade composicional. Quando começou? Como se manifestou? Como vc a desenvolveu?
- 2) Como foi a experiência de morar em Paris do ponto de vista da vivência artística, quais os impactos desta experiência nas atividades de compositor e baterista?
- 3) De que forma a decisão de montar seus próprios grupos e gravar seus próprios discos com repertório autoral modificou seu jeito de tocar bateria? E de compor?
- 4) Fale de sua discografia autoral. Quais dos seus discos vc destacaria? Por quê?
- 5) Quais dos trabalhos gravados como músico acompanhante vc destacaria em sua carreira? Por quê?
- 6) QUESTÕES SOBRE TRANSCRIÇÕES ESPECÍFICAS (a definir...)
- 7) QUESTÕES SOBRE COMPOSIÇÕES ESPECÍFICAS (a definir...)
- 8) Vc consome outras formas de arte (teatro, artes plásticas, cinema, dança, etc.)? De que forma isto se manifesta em sua produção artística? Há diálogo?

- 9) Fale sobre seus grupos? Como vc os idealizou? Como vc projeta o futuro de seu trabalho autoral?
- 10) Quais os critérios que determinam a escolha dos músicos com quem vc toca (técnico, estético, pessoal, etc.)?
- 11) Como vc relaciona sua atividade composicional com sua atuação como baterista? Vc enxerga alguma influência entre estas atividades?
- 12) Como vc avalia o desenvolvimento de seu estilo na bateria? Há ligações entre isso e suas composições? Como se dá?
- 13) Como vc observa as relações entre composição, improvisação e execução instrumental? (quais os limites de cada esfera, como elas se completam e se influenciam mutuamente)
- 14) Como vc pensa sua atuação artística (compositor e baterista) no momento? Como vc projeta o futuro desta atuação?
- 15) O que te cativa mais: um excelente instrumentista, mas sem estilo particular, ou um instrumentista que se destaca por possuir um estilo único?
- 16) Como vc define estilo em termos de execução de bateria? E de composição?

## Política

Já em relação à esfera POLÍTICA, pensamos em verificar através das entrevistas possíveis decisões que representem suas posições políticas (não no sentido partidário e sim no que se refere à sua visão de mundo) que tenham impacto nas esferas familiar, profissional e artística de nosso entrevistado; que eventualmente tenham impactado sua trajetória, transformado sua atuação e revelem novas camadas sobre a pessoa e o artista.

## QUESTÕES:

- 1) Como vc se vê como artista? (idealista, pragmático, eficiente, etc.)
- 2) Vc considera sua música uma forma de expressão política (não no sentido partidário e sua como visão de mundo)? Como?
- 3) De que forma seu posicionamento político (visão de mundo) teve impacto em diferentes momentos de sua trajetória? Há exemplos concretos?
- 4) De que forma seu posicionamento político (visão de mundo) se manifesta em atuação artística?
- 5) Vc enxerga alguma relação entre o posicionamento político (visão de mundo) e o desenvolvimento de estilo em arte (música – composição e *performance*)?



- 6) Escolher trilhar uma carreira que se notabilizou como autoral foi uma decisão política de sua parte?

## Anexo 3

### (Estrutura geral das entrevistas empregadas)

#### ENTREVISTA 1

##### Bloco 1 – esfera [FAMILIAR](#)

- 1) Fale sobre o início de tudo. Seu envolvimento com a música, com a arte de modo geral. Sua iniciação musical. Qual a importância de sua família neste processo?
  - vc tem/teve outros familiares músicos ou com que exerciam alguma atividade artística?
  - vc teve estímulo/apoio familiar para seguir carreira artística?
- 2) Muitos músicos se dizem “escolhidos” pela música. Como vc vê esta “escolha” da/pela música? Isso se aplica à sua história de vida?
- 3) Fale sobre o início de sua carreira profissional (os primeiros trabalhos com música, os estilos, a situação geral do início de sua profissionalização).

##### Bloco 2 – esfera [PROFISSIONAL](#)

- 4) Fale sobre a mudança para SP vindo do RS em termos de perspectiva profissional.
- 5) Fale sobre sua atuação profissional em SP nos anos 1960 e 1970.
- 6) Fale sobre seus principais trabalhos como músico acompanhante – Egberto/Hermeto.

##### Bloco 3 – esfera [ARTÍSTICA](#)

- 7) Fale sobre sua relação com a atividade composicional. Quando começou? Como se manifestou? Como vc a desenvolveu?
- 8) Fale de sua discografia autoral. Quais dos seus discos vc destacaria? Por quê?
- 9) Quais dos trabalhos gravados como músico acompanhante vc destacaria em sua carreira? Por quê?

##### Bloco 4 – esfera [POLÍTICA](#)

- 10) Como vc se vê como artista? (idealista, pragmático, eficiente, etc)
- 11) Vc considera sua música uma forma de expressão política (não no sentido partidário e sim como visão de mundo)? Como?

## ENTREVISTA 2

- 1) Fale sobre sua música Alexandre, Marcelo e Pablo, de onde surgiu a ideia que deu origem a música. Foi improvisando sobre alguma ideia musical ou veio de uma busca objetiva? Esta é sua primeira composição registrada em disco? Como você pensa nela – uma marcha ou frevo de andamento lento? Fale um pouco sobre o jeito como vc toca. Aquela levada de frevo distribuída entre a caixa e o chimbal. De onde vem esta ideia? Vc toca piano nesta gravação. Como vcs gravaram? O ano depois? E o arranjo para o disco é seu ou de Hermeto? Aquela rítmica alterada em quiáleras...
- 2) Vc falou da música Lindolfo, composta em homenagem a seu irmão mais velho. Que tipo de relação há entre o título da música e a composição em si? O material musical propriamente dito? Esta música tem uma introdução longa de piano que antecede a entrada da bateria e do baixo. Quanto daquilo é improvisado? Na entrada da bateria vc toca usando a borda dos pratos e o sino como se fosse uma melodia. Esta ideia vc usa bastante isso faz parte do seu processo composicional ou resulta de testes de quando você leva a música pro trio? O jeito que vc toca é muito interessante pois a música é quase uma balada, mas vc toca algo não remete a uma balada e ao mesmo tempo não aponta para um ritmo específico, e vc faz isso de forma bastante interativa... Vc tem uma partitura desta música.
- 3) Como é seu processo criativo? Você possui estratégias criativas recorrentes neste processo? Qual é regularidade de sua dedicação à composição? O que te leva a compor em termos de motivo – situações vividas, pessoas, exploração de recursos musicais (sequência de acordes, um ritmo específico, a sonoridade de um modo) – ou outras ideias abstratas? Vc consegue descrever seus processos?
- 4) De que forma você avalia a influência da composição no seu jeito de tocar? Como isso mudou ao longo do tempo? E o inverso. Como você avalia a influência do seu modo de tocar no seu jeito de compor? Há alguma influência?
- 5) Durante os anos 1970 vc esteve com Hermeto em dois momentos – o disco A Música Livre (1973) depois por volta de 78/79 no Zabumbê-bum-á e no disco de Montreux. Por que vc decidiu sair do grupo também no momento em que Hermeto alcançou seu maior prestígio nessa década?
- 6) França. Por que a decisão de mudar para Paris em 1982? Que motivos o levaram a esta escolha? Vc optou por ir para França no momento em que seu trabalho com Egberto

estava num momento muito positivo. O que este período na França trouxe de novo, de oportunidades, de aprendizado para sua carreira? Por que voltar ao Brasil em 1994?

- 7) Em nosso último encontro vc falou sobre o não fazer concessões artísticas em seu trabalho autoral. Como vc pensa no equilíbrio entre sua carreira autoral que é o que predominou desde os anos 1980 até e os trabalhos em que você atuou/atua como acompanhante? A carreira solo possui vantagens e desvantagens. Como foi esta mudança de foco na sua carreira – dos trabalhos em que vc fazia parte para seus próprios trabalhos?

### ENTREVISTA 3

- 1) Sobre Originalidade: falamos em nossos últimos encontros sobre sua busca por autenticidade tanto em termos de composição quanto em termos de prática instrumental – estória com Hermeto e suas primeiras composições... (fugir daquilo que se parece com algo já conhecido). A arte em geral, e a música em especial, são muito determinadas pelas relações entre modelo e discípulo. Vc teve contato com muitos músicos que te despertaram para coisas importantes em sua carreira. Como você avalia seu processo de “libertação” em relação às várias consequências destes contatos com seus modelos de referência?
- 2) Sobre Sonoridade: seu estilo é muito marcado por dois aspectos principais – i) o seu jeito de tocar, ou seja, aquilo que resulta das suas ideias e do material musical que você desenvolve; e ii) sua sonoridade, o som que você produz e extrai do seu instrumento. Comentar sobre sua afinação. Comentar sobre a escolha de pratos - adoção de uma marca específica [bosporus] em anos mais recentes...
- 3) Em nossa última conversa falamos sobre o aspecto composicional/criativo e suas consequências na bateria. E vc me disse que muitas vezes a bateria é última coisa que surge, e até em meio a muitas dúvidas sobre o que tocar. É curioso, mas para um observador externo parece-me que algumas composições surgem a partir de *grooves* ou aplicações rítmicas específicas da bateria:

#### **EXEMPLOS PARA OUVIR:**

- **Subindo a Bahia (Suíte Curral D’el Rey)**
- **Cinco Muito (Ogã)**
- **Maracutaia**
- **Alexandre, Marcelo e Pablo**

- 4) Sobre solos livres. Há em seus discos quase sempre uma faixa solo de bateria em que você desenvolve sua execução de forma bastante espontânea, mas deixando claro uma intenção composicional, ou seja, são solos que evidenciam elementos composicionais como forma, estrutura, motivos, desenvolvimento motivico etc. Comente sua abordagem para estes solos, como vc prepara isso? Como vc os desenvolve? Isso influencia no seu processo composicional?
- 5) Sobre as composições e a execução ao longo do tempo. Vc mudou bastante no jeito de compor e tocar desde o seu primeiro disco até hoje – não há aqui um juízo de valor, apenas uma constatação de que estas instâncias sofrem atualizações que são decorrentes do tempo e das experiências vividas ao longo dos últimos 40 anos. Como vc percebe estas atualizações e de que forma você lida com elas em suas práticas no momento atual?
- 6) Questões instantâneas:
  - A) Você se considera um baterista original? / B) E um compositor original? / C) O que lhe chama atenção ao ouvir um músico? / D) E uma composição alheia? E) Como vc lida, hj em dia, com influências externas? E no passado....

#### ENTREVISTA 4

- 1) Aprofundar questões sobre: SONORIDADE / *GROOVE* / FRASEADO
- 2) Sobre o solo Uatacaram:

Sonoridade: Placa alumínio / Gongo / Afinação

- 3) Sobre acompanhamento Lindolfo

Fraseado: “liquidez” do acompanhamento tema / solo

- 4) Sobre Maracutaia

*Groove*: adaptação Maracatu/Samba

Acompanhamento tema/solo – distinção radical entre o material do tema e o acompanhamento do solo...

- 5) Elasticidade rítmica – adaptação dos ritmos brasileiros na bateria (o papel da percussão...)

#### EXEMPLOS PARA OUVIR:

- Uatacaram
- Maracutaia
- Lindolfo

## Anexo 4

### (Índice temático presente nas entrevistas semiestruturadas organizado por ordem alfabética geral)

[ [Entrevista 1 \(2016\)](#) | [Entrevista 2 \(2017\)](#) | [Entrevista 3 \(2018\)](#) ]

- [ABORDAGEM ORNAMENTAL E A GÊNESE DO ESTILO NA BATERIA – \(Pág. 5\)](#)
- [AFINAÇÃO – \(Pág. 11\)](#)
- [AFINAÇÃO: GÊNESE DA CONCEPÇÃO – \(Pág. 13\)](#)
- [AFINAÇÃO: O TOQUE NA SONORIDADE – \(Pág. 13\)](#)
- [AFINAÇÃO: A CAIXA – \(Pág. 14\)](#)
- [AMBIENTE COMO ESTÍMULO PARA O DESENVOLVIMENTO PESSOAL – \(Pág. 9\)](#)
- [APRENDIZADO DE ACORDEOM – \(Pág. 5\)](#)
- [APRENDIZADO DE MÚSICA – \(Pág. 16\)](#)
- [APRENDIZADO DE BATERIA: TÉCNICA – \(Pág. 19\)](#)
- [APRENDIZADO DE PIANO NO GRUPO DE HERMETO – \(Pág. 33\)](#)
- [APRENDIZADO COM EGBERTO – \(Pág. 54\)](#)
- [CAPITAL CULTURAL ATRAVÉS DA LEITURA – \(Pág. 46\)](#)
- [CONCESSÕES EM SUA PRÁTICA ARTÍSTICA – \(Pág. 43\)](#)
- [CONCEPÇÃO EM RELAÇÃO À ESTRUTURA TEMA E IMPROVISACÃO – \(Pág. 41\)](#)
- [CARREIRA AUTORAL A PARTIR DA IDA PRA FRANÇA – \(Pág. 57\)](#)
- [COMPOSIÇÃO E SUAS MUDANÇAS COM A MATURIDADE – \(Pág. 43\)](#)
- [COMPOSIÇÃO COMO ESTÍMULO PARA OS GRUPOS PESSOAIS E ALUNOS – \(Pág. 47\)](#)
- [CONFIGURAÇÃO FAMILIAR: SEUS IRMÃOS – \(Pág. 17\)](#)
- [COMPOSIÇÃO COMO PROCESSO CRIATIVO – \(Pág. 21\)](#)
- [ELEMENTO RITMO NO PROCESSO CRIATIVO – \(Pág. 35\)](#)
- [EXPERIÊNCIA NO EXTERIOR E SUA ATIVIDADE ARTÍSTICA – \(Pág. 21\)](#)
- [EXPECTATIVA EM RELAÇÃO AOS MÚSICOS QUE O ACOMPANHAM – \(Pág. 39\)](#)
- [ENVOLVIMENTO INICIAL COM A MÚSICA E A CONFIGURAÇÃO FAMILIAR – \(Pág. 3\)](#)
- [ENVOLVIMENTO COM A COMPOSIÇÃO – \(Pág. 37\)](#)
- [EXPERIÊNCIA JUNTO A EGBERTO NA ECM NA EUROPA – \(Pág. 51\)](#)
- [EXPERIÊNCIA COM CHARLIE HADEN, MICHEL PORTAL E EGBERTO – \(Pág. 55\)](#)
- [ESTÍMULO POR NOVOS CAMINHOS EXPRESSIVOS – \(Pág. 27\)](#)
- [FORMAÇÃO DE SEU PRÓPRIO GRUPO E A SAÍDA DA BANDA DE HERMETO – \(Pág. 12\)](#)
- [GRAVAÇÃO DE SEU DISCO MINUANO – \(Pág. 18\)](#)
- [GRAVAÇÃO DE SEU DISCO PONTO DOS MÚSICOS – \(Pág. 19\)](#)
- [INFLUÊNCIAS NA BATERIA: Saraiva, Jimmy Cobb, Argus – \(Pág. 12\)](#)
- [INFLUÊNCIA ARTÍSTICA, SEMELHANÇA E CRIAÇÃO PESSOAL – \(Pág. 40\)](#)
- [INÍCIO DA PROFISSIONALIZAÇÃO – \(Pág. 10\)](#)
- [INFLUÊNCIA EM COMPOSIÇÃO E SUA HISTÓRIA COM HERMETO – \(Pág. 10\)](#)
- [INFLUÊNCIA DA COMPOSIÇÃO NA PERFORMANCE DE BATERIA – \(Pág. 37\)](#)
- [INSERÇÃO DA BATERIA NO PROCESSO CRIATIVO COMPOSICIONAL – \(Pág. 33\)](#)

- [INFLUÊNCIAS NA COMPOSIÇÃO – \(Pág. 4\)](#)
- [INFLUÊNCIAS NA \*PERFORMANCE\* – \(Pág. 6\)](#)
- [INFLUÊNCIAS NA INTERAÇÃO COMPOSIÇÃO/\*PERFORMANCE\* – \(Pág. 7\)](#)
- [INTERESSE EM OUVIR OUTROS BATERISTAS – \(Pág. 26\)](#)
- [INTERESSE EM OUVIR OUTROS COMPOSITORES – \(Pág. 27\)](#)
- [LEVADAS CONSTRUÍDAS PARA AS MELODIAS – \(Pág. 18\)](#)
- [MUDANÇA PARA A FRANÇA – \(Pág. 15\)](#)
- [MUDANÇA DE PORTO ALEGRE PARA SÃO PAULO – 1963/1964 – \(Pág. 28\)](#)
- [MEIO PROFISSIONAL NA SÃO PAULO DO INÍCIO DOS ANOS 1960 – \(Pág. 30\)](#)
- [A MÚSICA ALEXANDRE, MARCELO E PABLO – \(Pág. 3\)](#)
- [A MÚSICA ALEXANDRE, MARCELO E PABLO – \(Pág. 7\)](#)
- [A MÚSICA LINDOLFO – \(Pág. 27\)](#)
- [A MÚSICA LINDOLFO – \(Pág. 42\)](#)
- [A MÚSICA CALUNGA – \(Pág. 18\)](#)
- [A MÚSICA SUBINDO A BAHIA – \(Pág. 18\)](#)
- [A MÚSICA CINCO MUITO – \(Pág. 19\)](#)
- [NOÇÃO DE TEMPO MUSICAL NO INDIVÍDUO LATINO-AMERICANO – \(Pág. 10\)](#)
- [ORIGINALIDADE EM SUA PERSPECTIVA DE INTÉRPRETE – \(Pág. 25\)](#)
- [ORIGINALIDADE EM SUA PERSPECTIVA DE COMPOSITOR – \(Pág. 26\)](#)
- [PAPEL DA BATERIA NO PROCESSO COMPOSIÇÃO/\*PERFORMANCE\* – \(Pág. 45\)](#)
- [PASSAGEM NO GRUPO DE HERMETO NA PRIMEIRA METADE DOS ANOS 1970 – \(Pág. 36\)](#)
- [PROFISSIONALIZAÇÃO NA BATERIA – \(Pág. 19\)](#)
- [PERCEPÇÃO \(FRUIÇÃO\) DO PÚBLICO LEIGO DE SUA CONCEPÇÃO NA BATERIA – \(Pág. 38\)](#)
- [POSICÃO ARTÍSTICA/CRÍATIVA COMO VANGUARDA – \(Pág. 44\)](#)
- [PRIMEIRO GRUPO E A GRAVAÇÃO DO PRIMEIRO ÁLBUM – \(Pág. 14\)](#)
- [PROCESSO CRIATIVO COMPOSICIONAL – \(Pág. 31\)](#)
- [POLÍTICA NO BRASIL DE HOJE: 2018 – \(Pág. 28\)](#)
- [RELAÇÃO COM A ESCOLA NA EDUCAÇÃO FORMAL – \(Pág. 11\)](#)
- [RELAÇÃO COM OUTRAS ARTES MARCANDO SEU INTERESSE – \(Pág. 49\)](#)
- [RESTRIÇÃO QUE OPERA EM SEU ESTILO NO SEU TRIO – \(Pág. 29\)](#)
- [REPERTÓRIO PESSOAL – \(Pág. 24\)](#)
- [SONORIDADE: SEUS PRATOS ATUAIS – \(Pág. 15\)](#)
- [SONORIDADE: SEUS PRATOS ANTIGOS – \(Pág. 16\)](#)
- [SOLOS DE BATERIA GRAVADOS NOS DISCOS – \(Pág. 20\)](#)
- [SOLOS DE BATERIA E SUA RELAÇÃO COM O PIANO – \(Pág. 21\)](#)
- [TRANSIÇÃO HERMETO-EGBERTO E MUDANÇA PARA O RIO – \(Pág. 49\)](#)
- [TRANSFORMAÇÃO NA SONORIDADE E O ENGAJAMENTO COM EGBERTO – \(Pág. 56\)](#)
- [TRABALHO NO BRASIL À ÉPOCA DE SUA SAÍDA PARA FRANÇA – \(Pág. 22\)](#)
- [TRIO COM HERMETO E ARISMAR TOCANDO NA EUROPA – \(Pág. 30\)](#)
- [VIAGENS PARA URUGUAI E ARGENTINA – \(Pág. 20\)](#)
- [VOLTA DA ARGENTINA PARA PORTO ALEGRE – \(Pág. 27\)](#)
- [VISÃO DA ARTE, DA COMPOSIÇÃO E DA EXPRESSÃO ARTÍSTICA – \(Pág. 59\)](#)
- [VIDA NA FRANÇA – \(Pág. 16\)](#)
- [VOLTA PARA O BRASIL: MINAS E O PRIMEIRO TRIO EM BH – \(Pág. 25\)](#)
- [VOLTA PARA SÃO PAULO E O TRIO MONTADO LÁ – \(Pág. 26\)](#)

## **Anexo 5**

### **(Inventário de disposições pessoais - Nenê)**

Este inventário de disposições a agir, pensar e sentir relativas ao sujeito de nossa investigação científica tem como objetivo agrupar e organizar possíveis disposições de comportamento nas esferas musical/familiar/pessoal/profissional, que se manifestam mais ou menos evidente através dos testemunhos de Nenê contidos em nossas entrevistas, captados através da transcrição dos registros em áudio e vídeo das entrevistas, e formalmente analisados. Vindo à tona de forma mais ou menos explícita, recorrentemente ou não, estas disposições a agir, pensar e sentir estão incorporadas pelo sujeito da pesquisa e representam nosso viés de observação para a análise das entrevistas. Deste modo, pressupõe-se que o uso destas entrevistas, enquanto evidência documental para nossa investigação, deverá levar em consideração estas disposições de comportamento manifestadas pelo sujeito investigado.

#### **DISPOSIÇÃO MUSICAL 1.**

[Sensibilidade harmônico-melódica; Música na infância]

Aproximação da música através das vias melódica/harmônica; audição e execução de música regional do Rio Grande do Sul – idade entre 6 e 12 anos.

- entrevista 1 (p.5)

#### **DISPOSIÇÃO MUSICAL 2.**

[Improvisação; Disposição para o novo; Experimentação]

Interesse pela improvisação, estimulado pela curiosidade em relação ao “novo”, ao “diferente”.

- entrevista 1 (p.7)

Aqui o entrevistado fala sobre o contato com um amigo mais velho na infância (=/- aos 12 anos) que o ensinou “Samba de uma nota só”, e isso era totalmente novo para ele.

- entrevista 3 (p.14)

Aqui Nenê está falando sobre a afinação da caixa e uso da esteira. Mudança à vista...

Ver também a Disposição Pessoal #1, abaixo

- entrevista 2 (p.5)



O entrevistado comenta sua propensão a tocar de forma “misteriosa”, o que significa, que sua abordagem para com os ritmos brasileiros era menos explícita, menos literal, associada mais livremente, improvisada.

### **DISPOSIÇÃO MUSICAL 3.**

[Disposição para o aprendizado de música; Observador]

As passagens que ilustram o conhecimento de “novos” acordes revelam uma propensão do entrevistado ao aprendizado prático da música. Tanto na história do “samba de uma nota só”, quanto na observação dos bailes a atuação do acordeonista

- entrevista 1 (p.7 e 8)

O entrevistado comenta seu aprendizado ao lado de Egberto. Ele fala do aprendizado tocando piano

- entrevista 1 (p.54)

O entrevistado comenta uma composição sua – “Encrenca” – em que ele emprega elementos observados na *performance*/composição de Egberto

- entrevista 2 (p.26)

### **DISPOSIÇÃO MUSICAL 4.**

[Disposição para os Ritmos Brasileiros]

Sobre aprendizado de ritmos brasileiros. Nenê expõe sua relação com Aluízio Pontes ressaltando o fato deste possuir maior conhecimento sobre ritmos brasileiros pelo fato de ter tocado com outros bateristas importantes como Airto e Claudio Slon

- entrevista 1 (p.31)

Fala da sua abordagem criativa. Distanciando-se da reprodução literal, da representação na bateria de um universo percussivo original, essencial.

- entrevista 1 (p.45, 46)

### **DISPOSIÇÃO MUSICAL 5.**

[Disposição para a composição]

Sobre composição e o início desta atividade ligada à boa receptividade de suas criações, em especial uma suposta primeira composição apresentada e elogiada por Hermeto Pascoal, e incorporada ao repertório do grupo no início dos anos 1970.

- entrevista 1 (p.39)

O entrevistado fala sobre a regularidade de seu engajamento na composição para seus grupos e para seus alunos – espaço de experimentação. (VER TAMBÉM DISPOSIÇÃO PESSOAL 8)

- entrevista 1 (p.47/48)

O entrevistado comenta em detalhes o seu processo criativo. Fala sobre estímulo para compor e criar, fala sobre estrutura, improvisação e a inserção da bateria

- entrevista 2 (p. 31-33)

## **DISPOSIÇÃO MUSICAL 6.**

[Disposição para a Individualidade Musical]

Sobre imitação e a busca por individualidade. É interessante notar sua consciência da importância deste fato tanto quanto a forma através da qual Nenê persegue sua expressão individual: negação à audição de outros bateristas, exceto de figuras-chave, que por sinal possuem relação profunda com a composição e a busca por individualidade (Nenê cita Jack DeJohnette), além do compositor Stravinsky.

- entrevista 1 (p.42)

Ao falar sobre Alexandre, Marcelo e Pablo Nenê comenta sua maneira original de tocar este frevo/marcha. Relaciona sua abordagem mais livre a um estímulo da parte de Hermeto e a sua própria subjetividade, o seu jeito de fazer a coisa acontecer.

- entrevista 2 (p.4)

Nenê comenta a questão da originalidade primeiro se referindo à composição, e aqui faz referências a Hermeto e Egberto, e em seguida comenta esta questão em relação à bateria.

- entrevista 3 (p.4, 5 e 6)

O entrevistado fala sobre aquele *groove* de baião/xaxado com preenchimento entre mãos e pés, dando a entender que aquilo é dele, ou parte do seu jeito pessoal de tocar

- entrevista 2 (p.36)

## **DISPOSIÇÃO MUSICAL 7. (ver também DISPOSIÇÃO MUSICAL 2; DISPOSIÇÃO PESSOAL 1)**

[Disposição para o novo em música; Risco; Desconhecido]

Predisposição para lidar com o imprevisto, o novo e o risco da improvisação em ambientes de grande liberdade formal. Esta disposição de caráter musical/artístico se liga diretamente à DISPOSIÇÃO de caráter PESSOAL 1, descrita abaixo.

- entrevista 1 (p.43)

Nenê fala da abertura de Hermeto e Egberto como dado crucial para o seu desenvolvimento dos ritmos brasileiros em abordagens novas, que não visavam à reprodução de padrões de execução já consagrados e reconhecidos

- entrevista 2 (p.5)

Nenê fala sobre o trio. Sobre a interação e a liberdade criativa de seus integrantes. De certo modo parece-nos que Nenê transfere para seu grupo, na relação com seus companheiros, o mesmo tipo de relação que Hermeto e Egberto tiveram com ele. Ou seja, ele espera uma postura ativamente criativa e portanto dá a eles liberdade e abertura para se expressarem de forma plena.

- entrevista 2 (p.27)

Nenê fala sobre sua abertura para o novo, para a mudança, para uma nova perspectiva musical associada à cultura musical brasileira, sob a influência e a indicação de Hermeto Paschoal.

- entrevista 3 (p. 6-7)

Aqui o entrevistado fala sobre a mudança dos pratos (fabricante) e conseqüentemente sobre o quanto esta mudança na marca/modelo afetou a si.

- entrevista 3 (p. 17)

O entrevistado fala relata a forma como estimula os músicos mais jovens, que tocam com ele, a experimentar, arriscar, testar, e buscar uma expressão pessoal, diferente de seus modelos (VER TAMBÉM DISPOSIÇÃO MUSICAL 9)

- entrevista 2 (p.40)

### **DISPOSIÇÃO MUSICAL 8.**

[Disposição para construir uma sonoridade própria]

Sobre sonoridade. Nenê fala de forma recorrente sobre a sonoridade do piano de Egberto. Parece uma disposição pessoal sua também a busca por algo semelhante na bateria. Aliás esta ideia se relaciona com a Disposição Pessoal 2: a observação atenciosa.

- entrevista 1 (p.53)

Sobre afinação e o toque. Aqui o entrevistado debate as peculiaridades de sua afinação e as relações desta com a produção de sua sonoridade específica

- entrevista 3 (p.10-15)

### **DISPOSIÇÃO MUSICAL 9.**

[Disposição para estar com músicos jovens; Movimento e renovação de interesse]

Sobre seus grupos Nenê revela sempre um tipo de disposição a se relacionar com músicos mais jovens, ou muito mais jovens, e formar seus grupos. Em geral o músico aponta um interesse

que parte destes músicos de partilhar da experiência, do conhecimento e do prestígio que Nenê carrega, mas desconfiamos que o próprio Nenê se mostra disposto e interessado em se “oxigenar”, se renovar, se esforçar para compartilhar e absorver da energia jovem que estes músicos podem lhe oferecer. São exemplos deste tipo de comportamento o grupo que ensaiou as músicas de seu primeiro LP no início dos 80, o grupo formado em BH na sua volta ao Brasil, o trio no início dos anos 2000 e mais recentemente o quinteto mantido com músicos jovens em SP.

- entrevista 2 (p.25, 26)

Aqui o entrevistado fala mais especificamente dos mais jovens enquanto estímulo para seguir em frente, produzir coisas novas, criar sob outras perspectivas. Seus apontamentos se dão no sentido da escuta e da fruição

- entrevista 3 (p.27)

O entrevistado fala sobre a inserção da bateria no estágio final de seu processo composicional, e da sua dificuldade. Esta dificuldade é caracterizada pela restrição autoimposta pela “retórica da diferença”, isto é, não se parecer com nada que exista previamente.

- entrevista 2 (p.33, 34)

## **DISPOSIÇÃO MUSICAL 10.**

[Propensão a tocar diferente; Tocar mais solto; Improvisar]

O entrevistado comenta sua *performance* nos primeiros discos de Hermeto, tocando ritmos brasileiros de forma “misteriosa”, ou melhor, de forma velada, tocando os ritmos de maneira menos explícita.

- entrevista 2 (p. 6)

Aqui o entrevistado fala sobre sua *performance* na música Lindolfo, comentando seu jeito, sua abordagem para tocar balada, samba-canção, etc.

- entrevista 2 (p.28)

Novamente o entrevistado fala comenta sua disposição em fugir, ou evitar o “lugar comum”. Aqui o contexto é sua *performance* na bateria, tocando uma balada de forma mais livre, solta, preenchendo os espaços da melodia em suas notas longas

- entrevista 2 (p.38)

## **DISPOSIÇÃO FAMILIAR 1.**

[Propensão Artística; Sensibilidade Artística; Interesse pela Cultura]

Inclinação artística e propensão a admirar a produção cultural. Herança paterna/materna.

- entrevista 1 (p.5; p.9)

## **DISPOSIÇÃO FAMILIAR 2.**

[Inclinação para a música; Disposição para se envolver com a música]

O entrevistado fala sobre seu primeiro envolvimento com a música numa idade muito precoce – entre 6 e 7 anos – estimulado por um pandeiro ganhado da mãe, e empurrado pelo pai que o fazia tocar com outras pessoas em festas, encontros familiares etc. O acordeom veio logo em seguida aos 10, por influência do pai....

- entrevista 1 (p.3 e 4)

## **DISPOSIÇÃO FAMILIAR 3.**

[O envolvimento com a cultura; O interesse pela fruição de bens culturais mesmo que como lazer]

O entrevistado fala sobre os diferentes estímulos do pai e da mãe para a música, e isso obviamente foi incorporado e entendido por ele de maneiras diversas quando o estimula vinha de um e do outro.

- entrevista 1 (p.4 e 5 – O PAI)

- entrevista 1 (p.3 e 9 – A MÃE)

## **DISPOSIÇÃO PESSOAL 1. (Ver também DISPOSIÇÃO MUSICAL 2 e 7 acima)**

[Desprendimento pessoal; Apetência pelo Novo; Disposição para o Desafio; Lidar com o Risco]

Desprendimento pessoal em relação ao seu entorno. Se mostra à vontade e estimulado ao lidar com situações diversas (pessoas, lugares, viagens, trabalho) que envolvem o “novo”, o “inesperado” e até situações de risco profissional.

- entrevista 1 (p. 21; p. 22; p. 25; p. 58)

- entrevista 3 (p. 5-6)

- entrevista 3 (p. 26) aqui o entrevistado se refere à escuta de músicos mais jovens e o encantamento provocado pela fruição, agora, na idade madura, sem crises pessoais

- entrevista 1 (p. 49) falando de sua mudança para o Rio de Janeiro para tocar no grupo de Hermeto, na segunda metade da década de 70

- entrevista 2 (p. 8, 9) o entrevistado comentando seu divórcio no primeiro casamento, e isso coincidindo com sua ida para o Rio, um terceiro filho num segundo casamento, etc. (não necessariamente seguindo esta ordem...)

## **DISPOSIÇÃO PESSOAL 2.**

[Observador; Aprendizado; Curiosidade]

Detalhe de sua personalidade que o auxiliou em seus processos de autoaprendizado: a observação e sua capacidade de reter informação para reproduzir com autonomia suas observações da vida prática. Ver também DISPOSIÇÃO MUSICAL 3 acima.

- entrevista 1 (p. 6)

Nenê fala de sua iniciação musical e a preocupação do pai com o aprendizado formal, estruturado, levado a sério (O pai era militar...). Mas ao mesmo tempo seu interesse era outro, pois aprendia as músicas de ouvido, com certa facilidade, etc. e por tanto não tinha estímulo e interesse pessoal por este tipo de engajamento que o pai propunha....

- entrevista 1 (p. 32)

Nenê comenta esta disposição para a curiosidade num contexto de fala sobre o processo que o levou a desenvolver um estilo particular de execução na bateria. Ver também DISPOSIÇÃO MUSICAL 5 acima

- entrevista 1 (p. 13)

Aprendizado de bateria. Frequência em boates para ver seus bateristas prediletos em Porto Alegre

- entrevista 3 (p. 6)

## **DISPOSIÇÃO PESSOAL 3.**

[Autocrítica; Autoestima; Cobrança pessoal]

Detalhe de sua personalidade: forte autocrítica. O entrevistado coloca esta disposição pessoal para se autojulgar e condenar como uma barreira no início de sua atividade como compositor.

- entrevista 1 (p. 36)

- entrevista 3 (p. 24, 25)

Aqui o entrevistado fala sobre sua maturidade, e aponta esta como um momento de superação de um certo tipo de cobrança sobre si para tocar algo que o distinguisse dos outros. A maturidade o desobriga de pensar em como os outros o enxergam, e enxergam sua prática artística.

#### **DISPOSIÇÃO PESSOAL 4.**

[Envolvimento pessoal; Investimento pessoal; Rotina; Retorno a longo prazo]

Nenê atesta em alguns momentos nesta primeira entrevista uma disposição para se envolver em trabalhos de longo prazo que demandam rotina, práticas de trabalho recorrentes, e às vezes um tipo de envolvimento que não garante retorno financeiro imediato – os grupos de Hermeto e Egberto; seu próprio grupo na França e; mais recentemente o trio.

- entrevista 1 (p. 49)

#### **DISPOSIÇÃO PESSOAL 5.**

[Memória; Atencioso ao percurso histórico; Visão de si em processo]

Apesar de Nenê não considerar sua memória para datas boa o suficiente, fica evidente ao longo da primeira entrevista, através de cálculos e relações com informações diversas sobre fatos e datas, conferidos com datas de discos lançados, que sua memória é sim boa para situar datas e acontecimentos. Talvez sua autonegação para memória de datas seja uma manifestação de sua autocritica, comentada através da Disposição Pessoal 3.

- entrevista 1 (p. 51)

Nenê conta novamente a circunstância da inclusão de Alexandre, Marcelo e Pablo no disco Zabumbê-bum-a, agora de forma mais clara, adicionando detalhes e mantendo toda coerência com o relato desta história feito na primeira entrevista.

- entrevista 2 (p. 10)

Sobre datas, o entrevistado fala de sua idade à época de sua mudança para SP, coincidindo com o tempo do serviço militar, bem como o início da ditadura militar no Brasil (1964)

- entrevista 1 (p. 28, 29)

#### **DISPOSIÇÃO PESSOAL 6.**

[Idealista; Visionário; Romântico; Satisfação pessoal X Retorno financeiro]

Nenê persegue um ideal de vida através da música que não é determinado pelo retorno financeiro. Neste sentido fica claro seu envolvimento que é, antes de tudo, uma busca de realização pessoal. Esta disposição o leva a estabelecer um tipo de relação bastante horizontal com seus parceiros musicais em seu grupo.

- entrevista 1 (p.58, 59)

Nenê relata sua saída do grupo de Hermeto e cita razões financeiras que envolveram aquele momento. Nenê aponta que mesmo Hermeto, seu modelo em nosso entender, estava numa

situação financeira delicada. Esta experiência anterior não alterou seu desejo de formar seu próprio grupo e construir sua carreira através dele.

- entrevista 2 (p.12)

O entrevistado fala sobre seu desejo à época de sua mudança para Europa, que inicialmente seria para NY, como um acontecimento que lhe renderia maior visibilidade por estar num lugar de maior circulação e produção

- entrevista 2 (p.22)

O entrevistado comenta – com certa dose de ambiguidade – sua posição em relação às concessões ou não concessões em sua produção artística

- entrevista 2 (p.44)

## **DISPOSIÇÃO PESSOAL 7.**

[Amizade; Lealdade; Sociabilidade; Relação interpessoal]

Interessante como é recorrente em seu discurso a importância das amizades feitas e conservadas ao longo do tempo, independentemente dos diferentes caminhos percorridos por Nenê. Nenê fala de diversas pessoas importantes para sua vida em diferentes fases e em diferentes circunstâncias ao longo das entrevistas.

- entrevista 2: p.15 (Ademir Cândido); p.16 (Rosaly); p.17 e 18 (Mozart Terra); p.22 (Cacau); p.43 (Mamão);

O entrevistado comenta o percurso para construir amizades nos primeiros anos na França, o que mais tarde viabilizou a gravação de seu disco Minuano.

- entrevista 2 (p.18)

## **DISPOSIÇÃO PESSOAL 8.**

[Organizado; Metódico; Disciplinado; Focado]

Nenê revela um dado sobre sua personalidade que importante para se compreender sua carreira autoral. Nenê é uma pessoa organizada. Sua carreira foi cuidadosamente conduzida e em alguns momentos cuidadosamente planejada e articulada. São exemplos desse planejamento as suas mudanças geográficas: 1. De Porto Alegre para São Paulo; 2. De São Paulo para o Rio de Janeiro; 3. Do Rio de Janeiro para a Compenhage; 4. De Copenhage para Paris; 5. De Paris para Belo Horizonte; e 6. De Belo Horizonte para São Paulo.

- entrevista 2 (p. 23)

- entrevista 3 (p. 23)



Aqui o entrevistado fala sobre seu processo composicional em detalhes e cobrança pela execução de suas ideias tal qual elas são apresentadas nas composições

- entrevista 3 (p. 28)

O entrevistado comenta sobre o interesse na lateral na música cubana, mas acentua sua posição em relação a uma busca específica, objetiva, ligada à música brasileira

- entrevista 1 (p.47)

O entrevistado está comentando seu envolvimento com a composição, e a regularidade de sua prática criativa. Aqui ele comenta a relação desta prática com o ensino, nas aulas de prática de conjunto. VER TAMBÉM DISPOSIÇÃO MUSICAL 5 (acima)

- entrevista 1 (p.58)

O entrevistado fala da importância da regularidade no processo de criação/composição como forma de desenvolver sua capacidade, mas também como forma de encarar a barra que é incorporar e desenvolver esta forma expressão pessoal.

### **DISPOSIÇÃO PESSOAL 9.**

[Cultura; Capital cultural; Aprendizado; Conhecimento]

A cultura geral e sua disposição para aprender esta cultura. Nenê fala do hábito de ler como forma de acumular capital cultural.

- entrevista 2 (p. 44)

O entrevistado comenta sua exposição a formas culturais diversas por intermédio da mãe logo na primeira infância

- entrevista 1 (p. 9)

O entrevistado fala novamente em seu amigo Mamão e situa sua importância em função de sua cultura, seu conhecimento como algo distintivo de sua identidade. Ele retoma este aspecto por diferentes estágios de sua trajetória, na infância, na profissionalização e na postura mais atual

- entrevista 2 (p.46-49)

### **DISPOSIÇÃO PESSOAL 10.**

[Liderança; Hierarquia; Cobrança]

Nenê assume com clareza, objetividade, segurança a posição de líder, e nesta posição parece estar confortável com as atribuições e funções que lhe competem – organizar, indicar, cobrar, e atuar com liberdade, diante de seus pares.

- entrevista 3 (p. 8)

O entrevistado comenta sua responsabilidade para com a manutenção criativa de seus grupos através do engajamento criativo, propositivo, provendo regularmente seus trabalhos com composições novas

- entrevista 1 (p.46, 47)

O entrevistado comenta sua saída do grupo de Hermeto e depois do grupo de Egberto para formar seu próprio grupo

- entrevista 2 (p.12)

### **DISPOSIÇÃO PESSOAL 11.**

[Competitivo; Batalhador; Franco; Respeitoso]

Nenê assume sua relação com seus ídolos e pares (bateristas) numa lógica mista de respeito, admiração e competitividade. De modo que mesmo quando sua intenção era imitar, copiar e assimilar, sua lógica de aprendizado estava direcionada para a superação do outro, da diferença. E isso se dava pela marcação de uma posição pessoal diferente.

- entrevista 3 (p. 8, 9)

- entrevista Airto

### **DISPOSIÇÃO PESSOAL 12.**

[Tímido; Retraído; Reservado; Superação e esforço pessoal]

O entrevistado fala abertamente sobre um traço crucial de sua personalidade que ele buscou superar de diferentes formas em diferentes momentos de sua trajetória

- entrevista 1 (p. 13)

### **DISPOSIÇÃO PESSOAL 13.**

[Marrento; Duro; Audacioso; Contestador]

Todo momento que narra sua relação com o pai, suas diferenças, discordâncias e a forma como se comportava diante daquilo que lhe contrariava

- entrevista 1 (p. 5, 6)

O entrevistado narra um episódio em Mendoza (ARG) em que contraria alguém numa posição hierárquica mais forte. Neste caso específico se autodeclara “Marrento”

- entrevista 1 (p. 26)

O entrevistado comenta sua indisposição para servir o exército e o quanto isso significou em sua relação com o pai

- entrevista 1 (p. 28)

O entrevistado fala de sua breve experiência com Charlie Haden e Egberto juntos. Comenta a dificuldade em trabalhar com Haden, que era um músico de muito prestígio, mas que isso não mudou seu jeito de se impor, se colocar e se sentir confiante de si em relação a toda dificuldade imposta por Haden no trato pessoal/musical

- entrevista 1 (p.56)

## Anexo 6

### (Programa do Recital de Doutorado – 20 02 2020)

